

Université de Montréal

Esthétique et éthique de la responsabilité dans le cinéma d'Alfred Hitchcock

par Jérémie Carvalho

Études cinématographiques

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de maîtrise

en études cinématographiques

option en cheminement international

Août 2017

© Jérémie Carvalho, 2017

Résumé

Penser la responsabilité comme un problème éthique va de soi ; mais en irait-il de même si on l'abordait aussi comme un problème esthétique ? Le cinéma peut-il nous éduquer, nous changer, nous éveiller à nous-mêmes, nous amener à prendre la mesure de notre propre responsabilité ? Autrement dit, à quelles conditions la responsabilité peut-elle devenir un problème de cinéma ?

Ce mémoire porte sur le rapport entre esthétique et éthique dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, et ce, à partir de la question de la responsabilité. Il s'agit d'examiner de quelle manière l'esthétique d'Alfred Hitchcock peut être la condition d'un questionnement éthique, et, inversement, d'évaluer comment la responsabilité donne un sens ou une valeur éthique à l'esthétique de ce cinéaste. À cet objectif général s'en ajoute un second, complémentaire : faire la preuve qu'Hitchcock problématise la responsabilité en recourant aux moyens propres au cinéma, et que c'est précisément en problématisant l'éthique qu'il découvre ce qui appartient en propre au cinéma.

C'est autour de trois grands axes que s'articule cette lecture éthique de l'œuvre d'Hitchcock. À l'instar de Deleuze qui parlait d'Alfred Hitchcock comme étant le « cinéaste de la relation », on cherchera à voir comment le problème des relations s'articule, relève ou participe d'un problème plus profond, celui de la responsabilité. On tirera ensuite les conséquences de cette prépondérance des relations pour montrer comment l'identité personnelle s'en trouve profondément affectée. Par l'étude de films particuliers, on sera à même de voir comment la notion d'identité est tantôt instable, tantôt fictive ou relative, pour ne pas dire violente. Enfin, on en arrivera à la responsabilité entendue comme l'exigence d'en passer par une création de soi par soi, laquelle est étroitement liée à la reconnaissance de notre condition humaine et la reconnaissance de l'humanité d'autrui, mais aussi à la prise de conscience de ce que nous sommes, de ce que nous avons été et de ce que nous aspirons à être.

Mots-clés : Responsabilité, Alfred Hitchcock, cinéma, esthétique, éthique, relations, identité personnelle, création de soi, philosophie.

Abstract

One may easily accept that responsibility is a matter that pertains to ethical thinking; but what if we also make it an aesthetical problem? Are we willing to accept that cinema has the ability to educate us and change us, so that we can acknowledge our own responsibilities? In other words, under what conditions can responsibility become a cinematographical problem?

This dissertation is about the relationship between aesthetics and ethics in Hitchcock's films, based on the problem of responsibility. Throughout analysis and descriptions of many of his films, I will examine how Hitchcock's aesthetic can lead to an ethical questioning, and, conversely, how responsibility gives meaning or ethical value to the aesthetic of this filmmaker. In doing so, an additional objective is added: to demonstrate that Hitchcock problematizes responsibility only with the means of cinema, and that it is precisely through this ethical questioning that he discovers what is cinema, its means, its possibilities and its specificity.

This ethical reading of Hitchcock's films is divided into three sections. Taking up Deleuze's reading where Hitchcock was described as the filmmaker of relations, the first section is an attempt to evaluate how relationship's economy is articulated with or belongs to a deeper problem, that of responsibility and accountability. The second section follows by demonstrating how relationships transforms the very notion of identity, which is revealed as unstable, fictional, partial, when not simply violent. Indeed, we'll see how during trials, the defendant is denied the possibility of having his own voice, or how domestic spaces represent a danger for the integrity of key feminine characters struggling to find their place in this world. In the final section, it will be clear to us that for different reasons, comically or dramatically, Hitchcock's films are filled with character's living a life of self-denial; characters who, instead of being part of this world, are simply haunting it. Therefore, the problem of responsibility will be defined as the demand for self-creation, that is, being the actors of our own existence. For this, we need to acknowledge our human condition, which is precisely that we are not yet accountable for our place in this world; but moreover, responsibility is about acknowledging who we are, who we've been and who we aspire to be.

Keywords: Responsibility, Alfred Hitchcock, cinema, aesthetic, ethics, relationships, personal identity, self-creation, philosophy.

Table des matières

SECTION I : LA RESPONSABILITÉ COMME PROBLÈME DE RELATION	1
L'OBJET HITCHCOCKIEN	7
NATURE ET CONDITION HUMAINE : DIFFÉRENCES ENTRE LECTURE MORALE ET LECTURE ÉTHIQUE	11
DE L'INDIFFÉRENCE COMME MODE DE RÉPONSE	14
<i>A. Lady Vanishes</i>	18
<i>B. Saboteur</i>	21
LA PERTE DE L'INNOCENCE	28
 SECTION II : LA RESPONSABILITÉ ET LE PROBLÈME D'IDENTITÉ PERSONNELLE.....	35
LE TRIBUNAL DE L'IDENTITÉ : FALSIFICATION, COMPOSITION	37
SPECTRES FÉMININS : DE L'OBSCURITÉ DE SOI ET DE L'AUTRE	55
 SECTION III : LA RESPONSABILITÉ COMME PROBLÈME DE CRÉATION.....	83
BIBLIOGRAPHIE	104
LISTE DES FILMS D'HITCHCOCK CITÉS	108

À mes amis

Je tiens à remercier :

Serge Cardinal, qui a cru dès le départ à la valeur et la pertinence d'une telle démarche. Je tiens à exprimer ma reconnaissance pour toutes ces discussions, sur le cinéma et autres choses, ces échanges qui sont toujours porteurs de grandes joies et de grandes découvertes. Ce dialogue entre nous fut maintes fois l'occasion d'expériences aussi rares et précieuses que l'amitié, l'inventivité et la solidarité dans la pensée. Je considère comme un privilège d'avoir eu un directeur de mémoire si patient et si soucieux à ce que chacun aille au bout de ce qu'il peut.

Geneviève Bouthillier, qui m'a accompagné tout au long de ce travail sur moi-même et sur ces films. Merci pour ton écoute, tes conseils et ta bienveillance. Tu sauras reconnaître mieux que quiconque ce qu'il y a de personnel dans ces analyses, ce que j'y ai laissé et ce que j'en retire — comme tout cela m'a fait grandir.

Silvestra Mariniello, pour son soutien, sa générosité et son hospitalité. Certains de nos échanges — des mots d'encouragements, des conseils, des leçons de vie — m'accompagnent et m'accompagneront bien au-delà de l'écriture de ce mémoire.

Mes parents, ma famille, Jean-Guy, Luce, Natasha et Tobi, pour leur amour et leur soutien indéfectibles.

Toutes ces personnes qui m'ont soutenu, écouté, lu ou corrigé, à Montréal, à Paris comme à Londres — vous vous reconnaîtrez sans doute.

Hitchcock, c'est l'histoire d'un type solitaire, qui se trompait peut-être sur lui-même et qui a découvert le montage.

Jean-Luc Godard¹

La sécurité n'existe pas en morale ; la présupposer serait déjà immoral, ce serait soulager faussement l'individu de ce qui devrait encore s'appeler, en un sens, éthique.

Adorno²

¹ « Alfred Hitchcock est mort ». *Godard par Godard : Les années Mao*. p. 178.

² *Dialectique négative*, p. 293

SECTION I : LA RESPONSABILITÉ COMME PROBLÈME DE RELATION

Par-delà l'ampleur et l'étendue des commentaires critiques sur l'œuvre d'Hitchcock, c'est le caractère hégémonique de cette littérature, en dépit de son éclectisme, qui est le plus à même de surprendre le lecteur. En effet, peu de cinéastes ont fait l'objet d'une telle attention critique mêlée d'une telle popularité auprès du grand public. On pourrait même aisément faire l'histoire des différentes approches théoriques apparues au gré de l'institutionnalisation des études cinématographiques, en montrer la progression, les transformations majeures ou secondaires au sein de cette pratique, les différentes modes et les paradigmes, à travers la suite de récupérations dont les films d'Hitchcock ont été l'objet, les différentes appropriations et les applications qui souvent, reprenaient les mêmes exemples, les mêmes citations filmiques et les mêmes déclarations du cinéaste³. Et ces multiples reprises se sont ajoutées, voire mêlées à la popularité de ces films, à la réputation qui maintenant les devance et qui, chaque fois, en oriente la réception. Si, d'une part, les différentes approches ont, chacune à leur manière, participé à établir et à définir les contours d'une identité artistique immédiatement reconnaissable, et reconnaissable parce que connue d'avance, l'ombre du cinéaste est rapidement devenue aux yeux des distributeurs une stratégie infaillible en vue d'une mise en marché de ces films. Autrement dit, la pérennité de son œuvre a entre autres été assurée par l'élaboration méticuleuse d'un portrait mythique de l'homme dont la caricature prédomine maintenant sur les films. On n'a qu'à jeter un bref coup d'œil sur les suppléments, les documentaires et entretiens qui accompagnent les films sur les éditions DVD ou Blu-ray pour constater à quel point ceux-ci sont présentés comme le produit d'un esprit habile, calculateur, talentueux, certes, mais

³ Si l'idée d'un tel projet semble être farfelue, exagérée, ou faire office de pure provocation, je précise qu'il ne s'agit pas d'une quelconque fabulation de ma part : j'ai moi-même été témoin d'un cours d'introduction aux études cinématographiques qui reposait sur un tel projet. À chaque cours, il s'agissait d'introduire les étudiants à une nouvelle approche théorique en prenant Hitchcock comme un cas exemplaire, puisqu'il avait bel et bien été soumis à chacune de ces approches. Ça ne s'invente pas.

particulièrement torturé, rongé par un sentiment de culpabilité qui remonte à un certain souvenir d'enfance (toujours le même), obsédé tant par la bonne bouffe que par ses actrices (« il les choisissait toujours belles et blondes »), fétichiste dans son souci du détail (« il choisissait même les robes... ! »). Or, une réponse s'impose d'emblée à ces réserves : ces choix ne sont pas ceux d'un fétichiste, ils sont plutôt constitutifs du travail de direction artistique : la robe comme forme, comme couleur, comme style, etc. Les biographes ne cessent de revenir sur cette image, tantôt la précisant, tantôt la contestant, l'alimentant toujours, au point que les films d'Hitchcock semblent être réduits — par les promoteurs ? le public ? les théoriciens ? — à la face visible de l'esprit d'un génie tourmenté. Quoi de plus convenable alors qu'intituler sa biographie *The Dark Side of Genius : The Life of Alfred Hitchcock*⁴. Comme quoi le reproche généralement adressé aux représentants de l'approche auteuriste — « le culte esthétique de la personnalité », soit la tendance à faire disparaître l'œuvre au profit de l'auteur — fut depuis longtemps érigé en méthode par les promoteurs. Chose fascinante, on chercherait en vain une opposition ou une différence marquante entre cette représentation commune et celle qu'en donnent les textes académiques et critiques. Il semble même que chacune prend le relais de l'autre. La théorie s'est si bien affairée à conforter ce portrait de l'auteur — elle en a affiné les traits psychologiques, précisé le diagnostic, éclairé cet abîme de culpabilité et les pathologies de ce génie torturé —, et inversement, l'image commune véhiculée sur Hitchcock légitimait toute lecture des œuvres qui s'en tenait à cet horizon de névrose et de faute. Il est vrai, aucun cinéaste n'a bénéficié d'autant d'intérêt de la part de la critique et de la théorie : comment ne pas céder à la tentation d'explorer les perversités et les névroses d'Hitchcock à travers chacun de ses films, lesquels sont comme autant de taches d'encre disposées aux bons plaisirs de l'analyste ? Il en est souvent ainsi de ceux qu'on encense pour leur génie artistique — l'éloge permet avec tellement plus

⁴ Donald Spoto. 1983. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Da Capo Press. Dans le même esprit, deux films récents réalisés la même année proposaient une fiction mettant en scène les tournages de deux films d'Hitchcock distincts: *The Girl* (HBO, 2012), qui revenait sur la relation du cinéaste et de Tippi Hedren lors du tournage de *The Birds* (1963), film basé sur la biographie *Spellbound by Beauty: Alfred Hitchcock and His Leading Ladies* (2009) du même Donald Spoto ; *Hitchcock* (2012), qui met plutôt l'accent sur la relation et la collaboration entre Hitchcock et Alma Reville durant la production de *Psycho* (1960). Ajoutons à cela le documentaire *Hitchcock/Truffaut* (2015) de Kent Jones, autour des célèbres entretiens entre le réalisateur britannique et le réalisateur et critique français, qui reconduit lui aussi cette image selon laquelle Hitchcock aurait été profondément influencé et affecté par son éducation parmi les jésuites, portant sur lui le poids d'une grande culpabilité, marqué par un sens aigu du péché.

d'aisance de frapper leurs œuvres d'un discrédit subtil, de les réduire discrètement comme de sombres curiosités qui nous révèlent les profondeurs d'un homme dont le prix à payer pour le don qu'on lui reconnaît volontiers fut la torture psychologique et l'insalubrité morale. Il faut que la théorie soit profondément chrétienne (et à son insu) pour être encore aux prises avec un tel goût de la souffrance et du martyr.

L'embarras n'est pas simplement le fait d'être aux prises avec une image du cinéaste qu'il faudrait rétablir, d'une réputation qu'il s'agirait de redresser, de sauver ou de défendre. Certains biographes s'y appliquent déjà, certains théoriciens prennent le contrepied et semblent vouloir répliquer à l'image du vice par celle de la vertu, quoi qu'il en coûte. Or, on reste pris dans les limitations d'une conception psychologisante des œuvres, la compréhension des films restant enfermée dans une explication à la lumière d'un déterminisme psychologique. Il ne s'agit donc pas pour moi d'aborder le cinéma d'Hitchcock en vue de redorer l'image de son auteur, mais de couper court à cette réduction d'une œuvre comme condensation ou ramassis des blessures narcissiques de l'artiste. C'est partir d'une conception limitée de l'œuvre d'art — non seulement est-elle limitée, mais aussi est-ce la plus basse — que de la rapporter à l'auteur comme cause unique, comme cause psychologique qui plus est, pour qui la création était le moyen de purger et d'exprimer les douleurs et les maux de sa petite personne. Et cette conception de l'œuvre est assurément plus néfaste, plus infertile et impertinente que tout ce qu'on a pu reprocher à l'approche auteuriste.

Qu'y a-t-il donc d'insuffisant, de si fâcheux, de si néfaste dans la posture théorique dominante au sein des études cinématographiques ? Que veut la théorie, quelles sont ses prétentions, et comment se soumet-elle aux exigences qu'elle s'est elle-même fixées ? On faisait mine de s'étonner du fait que les publications théoriques et académiques, plutôt que de se montrer critiques à l'égard de ce portrait de l'auteur qui carbure aux potins et aux anecdotes aussi douteuses que « scandaleuses », venaient la conforter et lui prêter son sérieux. Or, ce serait faire preuve de naïveté, voire d'hypocrisie que de croire que la théorie et l'université vivent par nature dans un monde séparé, indifférent et protégé. Quiconque ouvre un livre écrit dans le langage des théories dominantes du moment doit faire beaucoup d'effort de dénégation pour ne pas voir que chaque notion, chaque outil d'analyse est surmonté d'un copyright et s'affiche comme une marque de commerce. On exige de la part du chercheur la production d'un certain savoir : on attend de lui quantité d'articles, communications, actes de colloques et publications

de toutes sortes, si bien que les conditions nécessaires à la réflexion, le *lento* de la pensée, ne sont nullement assurées, ni défendues dans un contexte académique. Or, d'où cette production tire-t-elle sa valeur ? Il n'est pas sûr que l'application de concepts, qu'ils soient psychanalytiques, linguistiques, philosophiques ou autres, ne réponde à cette exigence de « production d'un savoir ». Par analogie, par ressemblance, on trouvera toujours le moyen de *ramener la différence à l'identique*, de faire convenir tel élément filmique à tel aspect d'une théorie, de conformer l'image au concept, « laissant dans l'ombre précisément ce qui en fait une image de cinéma » (Cardinal 2010, p. 30). Si cette pratique théorique est si dommageable, c'est qu'elle vient gommer ce qui fait la singularité de l'image, de l'œuvre ou d'une figure particulière, qu'on la réduise à la représentation d'un concept, reproduction d'un code culturel ou social, « répétition d'une structure langagière sous-jacente aux énoncés », etc. (Cardinal 2010, p. 29). Dans pareilles conditions, la théorie ne produit rien de nouveau, ne nous apprend rien, et le chercheur ne fait plus que retrouver par alignement les concepts qu'il s'était donnés d'avance, éliminant ce qui, dans l'image, venait faire une différence. Une fois dit qu'on s'est donné un cadre théorique, une théorie de prédilection et les concepts maintes fois éprouvés par celle-ci, on s'abstient trop souvent de recourir à notre propre expérience des œuvres, on renonce à notre position de spectateur. Une distance s'instaure entre le théoricien et son objet, distance « critique » et « salutaire » pour qui cherche à s'appuyer sur un fondement immuable. On accorde à la théorie une préséance sur le film, sous prétexte que cette distance nous soustrait au pouvoir de fascination de l'œuvre, qu'elle nous rend conscient de l'idéologie qu'un film hollywoodien devrait systématiquement reconduire. Mais pouvons-nous encore parler d'une *lecture* de l'œuvre si l'on se contente de réduire les films à leurs éléments formels sans égard à leur contexte d'apparition, sous prétexte qu'on parvient ainsi à mieux déceler les déterminations idéologiques à l'œuvre⁵ ? Ou si l'on se contente d'énumérer le nombre de plans à l'intérieur d'une scène, de décortiquer les segments pour les réduire à leur plus simple unité⁶ ?

⁵ « It is in this spirit that the pages on Hitchcock in my *Looking Awry* should be read: as an attempt to subtract from Hitchcock's films all their narrative content and to isolate the intensity of their formal pattern. If we want to do a serious socio-critical reading of Hitchcock, we should discern social mediation already at this *purely formal level* » — Žižek, Slavoj. « Why Hitchcock is still our contemporary? », *Alternative Politics*, Vol. 2, No. 2, 95, October 2010 (je souligne).

⁶ Bellour, Raymond. 1979. *L'analyse du film*. Coll. « Ça cinéma ». Paris : Éditions Albatros.

Pour ma part, cette entreprise ne sera complète qu'une fois que j'aurai mené cette lecture à son terme, c'est-à-dire une fois que j'aurai proposé une interprétation de l'œuvre pour laquelle je pourrai répondre en mon nom, pour laquelle je serai en mesure d'y reconnaître l'engagement de ma propre responsabilité. Comment repenser le cinéma d'Hitchcock à nouveaux frais, alors qu'il n'est pas même envisageable de couvrir l'ensemble de la littérature sur le sujet ? Est-ce que l'ampleur de cette littérature en fait quelque chose de trop connu — ou au contraire, de trop méconnu ? Sans doute ces questions tirent-elles leur valeur du fait de leur appartenance à une philosophie de la connaissance. Mais si on réinscrit les films dans une philosophie éthique, leur valeur est nulle, et c'est une autre question qui prend tout son sens : comment ces films me rendent-ils meilleur ? Il faudra pour cela reconnaître que ces films peuvent nous apprendre eux-mêmes à les voir et à réfléchir à leur sujet. Autrement dit, il faudra inclure le théoricien dans le film et inclure le film dans le système théorique, considérer le travail d'interprétation comme la rencontre d'une responsabilité (la mienne, la sienne, et potentiellement la vôtre). C'est là une des convictions cruciales acquises au fil de mes recherches, qu'on ne pourra reconnaître à l'analyse filmique une valeur cognitive qu'à condition de lui reconnaître aussi une valeur éthique, qu'elle soit l'occasion d'essayer sa propre voix, qu'on parvienne à faire confiance à sa propre expérience et à trouver les mots justes pour en rendre compte. Partant de là, il y aurait une épreuve à faire passer à l'institution universitaire : peut-elle reconnaître une telle entreprise ?

Dans le cadre de ce mémoire, je me propose d'envisager le rapport entre esthétique et éthique dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, et ce, à partir de la question de la responsabilité. Tel que je l'envisage, la responsabilité constitue une idée problématique, laquelle reviendrait systématiquement de film en film, chacun d'eux offrant une perspective différente sur le problème de la responsabilité. Il ne s'agit pas de déterminer *qui* est responsable dans tel ou tel film, à la manière dont on chercherait un coupable, mais plutôt de déterminer *par quelles circonstances, par quels moyens esthétiques*, le problème de la responsabilité est relancé, chaque fois de manière singulière, en fonction d'un certain milieu, d'un certain personnage, lequel rencontre tels autres personnages, etc. Comment la question de la responsabilité agit-elle et surgit-elle au cœur des films d'Hitchcock ? Comment revient-elle nous interpeler à chaque moment, et comment devrait-elle nous interpeler lorsque nous ne l'apercevons pas ? Le maître du suspense aurait-il quelque chose à nous apprendre concernant notre condition humaine, quant

à la difficulté de reconnaître notre appartenance à ce monde-ci et quant à l'exigence de répondre de notre place dans un monde que nous n'avons pas choisi ? Comment le problème de la responsabilité peut-il déplacer le rapport de la théorie et du théoricien au cinéma d'Hitchcock ? En tant qu'idée problématique récurrente, la responsabilité devrait nous permettre d'envisager notre *corpus* de film de façon englobante, mais seulement à condition de considérer chacun de ces films comme autant de perspectives possibles sur un même problème, sans pour autant les épuiser. Ce problème reste par ailleurs ouvert à de nouveaux agencements : il est susceptible d'entrer en résonance avec d'autres problèmes, ou de circuler vers d'autres plans de composition. Autrement dit, on reconnaît d'emblée que ce problème ne se limite pas à notre *corpus*, qu'il concerne le cinéma tout entier. Le système de l'œuvre que l'on voudrait proposer devra prendre en compte cette ouverture, s'attarder à la différenciation de cette idée problématique (la responsabilité) dans la manière dont elle s'incarne ou s'actualise chaque fois de manière singulière, être attentif, donc, à la singularité des agencements filmiques et des différentes configurations de notre problème. Suivant une approche perspectiviste, chaque film nous permettra de découvrir ce qu'au fond, la responsabilité hitchcockienne est *virtuellement* dans les autres œuvres. Par là, qu'on ne s'étonne pas si un film vient en contredire un autre : les contradictions apparentes suggèrent moins un changement de paradigme que la détermination d'un nouveau contexte au sein duquel ce qui vaut pour une œuvre ne peut constituer une réponse définitive et absolue⁷. On ne cherchera donc pas une progression chronologique, ni à séparer l'œuvre en périodes, mais plutôt à dégager la logique selon laquelle un film réagence les données d'un même problème. Par ailleurs, il s'agit de considérer de quelle manière le cinéma participe à une histoire générale de la pensée par les moyens qui lui sont propres. Autrement dit, je me propose de prendre Hitchcock au sérieux en tant que penseur capable d'endosser intellectuellement la dimension morale de son œuvre. Or, si l'on considère le cinéma comme

⁷ C'est en ce sens que *Stage Fright* (1950) ne se contente pas de reprendre les matériaux de *Spellbound* (1945), mais relance le problème à nouveaux frais : l'homme à qui Constance vient en aide est innocent, alors qu'Eve réalisera qu'elle a assisté un tueur et risque d'en payer de sa vie. De même, la dimension thérapeutique du couple, déjà présente dans *Spellbound*, est reprise de manière considérablement différente dans *Marnie*, alors que la répartition des rôles entre les genres (thérapeute/patient — masculin/féminin) est inversée.

une activité de pensée, on est confronté à la difficulté que le cinéma n'est pas une pratique conceptuelle, mais une pratique de la pensée par les images et les signes : « Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma » (Cardinal, 2010, p. 4). Pour dégager un concept de responsabilité hitchcockienne, il faudra donc nécessairement passer par les différentes étapes d'une conceptualisation de l'image, dégager les différents éléments qui s'articulent et composent notre problème, créer nos propres concepts en fonction du problème particulier qu'on s'est donné, bref, dégager à partir des éléments actuels de l'image (formes, parties, qualités, etc.) ce qui produit cette actualité (Cardinal, 2010, p. XVI). Tel que je l'envisage, la responsabilité dans les films d'Hitchcock serait d'abord un problème de relation, un problème d'identité personnelle et un problème de création.

L'objet hitchcockien

Une première manière de déplier la responsabilité hitchcockienne serait d'examiner son articulation avec le problème des relations, lequel détermine largement le mode dramatique, le fonctionnement du suspense spécifique aux films d'Hitchcock, les rapports entre les personnages de même que notre implication en tant que spectateur. Si la relation agit et surgit au cœur de ces films, c'est d'abord parce que la responsabilité détermine et traverse l'image de toutes parts et en transforme la nature, le sens et la valeur. Si, par le passé, on a désigné Hitchcock comme étant le cinéaste de la relation, il se peut qu'on n'ait pas tiré toutes les conséquences de cette attribution, ou qu'on n'ait pas vu comment le problème des relations pouvait s'articuler, composer ou relever d'un problème plus profond.

Dans les dernières pages de *l'Image-mouvement* (1983), Deleuze décrit Alfred Hitchcock comme ayant poussé le régime de l'image traditionnelle à son aboutissement, accomplissant de ce fait le cinéma et les différents types d'images en y introduisant l'image mentale, c'est-à-dire l'« image-relation » (1983, p. 270). Selon lui, l'image hitchcockienne entretiendrait un nouveau rapport avec la pensée, comme si chacune de ces images faisait du mental son objet propre, de telle sorte qu'on ne puisse plus à proprement parler d'actions, de perceptions et d'affections. En effet, ces différents types d'images s'intègrent à l'image mentale et, du même coup, changent de nature : entourées, enveloppées, pénétrées par l'ensemble des relations impliquées dans l'image, l'action devient « acte symbolique », la perception, une «

interprétation » renvoyant à l'élément du sens, et l'affection, un sentiment intellectuel des relations. L'image mentale, c'est donc « une image qui prend pour objet des relations, des actes symboliques, des sentiments intellectuels » (1983, p. 268). Si le schéma hitchcockien proposé par Deleuze transforme ainsi le sens de l'action, il transforme du même coup la teneur du crime :

« [...] le criminel a toujours fait son crime pour un autre, le vrai criminel a fait son crime pour l'innocent qui, bon gré mal gré, ne l'est plus. Bref, le crime n'est pas séparable de l'opération par laquelle le criminel a "échangé" son crime, comme dans "L'inconnu du Nord Express", ou même "donné" et "rendu" son crime à l'innocent, comme dans "La loi du silence". On ne commet pas un crime chez Hitchcock, on le rend, on le donne ou on l'échange » (1983, p. 271).

Dans cet ordre d'idée, le crime est enveloppé dans le « tissu de relation » de telle sorte que l'innocent s'y trouve lui aussi impliqué, aussi indirectement que cela puisse paraître. En effet, les relations viennent complexifier notre rapport à l'événement, elles portent atteinte à la croyance ou à la conception commune de l'acte en tant que conséquence d'une cause unique. Si l'on ne conçoit plus le crime comme étant quelque chose que l'on commet simplement, non seulement la notion de coupable disparaît-elle, mais celle d'innocence se trouve également entraînée dans ce même ensemble de relations où elle perd toute pertinence⁸. C'est une idée qu'on devra reprendre au moment venu, que si l'opposition simple entre culpabilité et innocence ne tient plus, c'est que l'on ne peut plus se rapporter à l'une et l'autre comme à une vérité ou une essence. Ou plutôt, c'est la vérité en tant qu'essence qui perd son sens, non pas parce que nous serions dans les conditions d'un relativisme (et donc la non-responsabilité), mais parce que l'on doit s'éveiller à la vérité des relations.

Au sein de cette image mentale hitchcockienne, l'objet occupe une place prépondérante, dans la mesure où celui-ci ne renvoie plus seulement au crime, au meurtre ou au vol à la manière d'un indice : le détective, le criminel, le crime perdent en importance au profit de l'instabilité essentielle entre les personnages, les rôles, les actions et le décor, laquelle instabilité est introduite par les multiples relations proliférant entre ces différents éléments (1983, p. 273).

⁸ Commettre un crime, ce serait précisément interrompre les relations, couper le tissu de relations, chercher à s'arracher au système des relations et s'ériger en cause absolue d'un unique effet sans résonances. Or, il se trouve que nos actions (ou même notre refus d'agir) ne cessent d'entraîner des conséquences qui dépassent nos meilleures et nos pires intentions ; qu'on est constamment dépossédé du pouvoir d'assurer soi-même l'autorité sur le sens de nos actions ; ou encore, que l'on se trouve contraint de réaliser que nos désirs les plus inavouables sont en contradiction avec la personne que nous voudrions ou que nous aspirons à être.

L'objet se trouve alors investi d'une teneur symbolique dans la mesure où la relation le traverse et le pénètre de toutes parts : l'objet devient pour ainsi dire un « tiers apparent » constitué par la relation elle-même, il s'ajoute aux relations d'apparence binaires pour faire de l'image l'exposition d'une relation mentale (1983, p. 272) : « [...] on appellera symbole non pas une abstraction, mais un objet concret porteur de diverses relations, ou des variations d'une même relation, d'un personnage avec d'autres et avec soi-même » (1983, p. 275). Autrement dit, la teneur symbolique de l'objet hitchcockien permettrait d'une certaine manière de voir ce qui ne peut être vu, l'ensemble des relations qui le compose et le traverse, permettant de relancer, redynamiser, dévoiler l'instabilité des relations. L'objet serait un vecteur, ou un embrayeur, tantôt relançant ou inversant le rapport entre deux termes, tantôt rendant compte d'un tel renversement (la clé de *Notorious* [1946], ou le briquet de *Strangers on a Train* [1951] par exemple). Les relations ne cessent de changer, de se renverser, de croître comme si les fils ou les rapports se multipliaient et venaient enlacer les personnages. Or, à travers ces dynamiques relationnelles instables, le sens de l'objet demeure ouvert à d'autres couplages. Ou encore, le sens de l'objet demeure incertain, tant que l'on ignore par qui celui-ci est utilisé ou investi, à quelles fins on le destine, à qui et à quoi il sert, quelles relations en déterminent le sens et la valeur, etc. On aurait probablement tort de voir dans l'objet hitchcockien une forme de réification ou d'objectivation de la relation, puisqu'il perdrait ainsi sa portée symbolique : l'objet hitchcockien n'est symbolique que dans la mesure où il demeure ouvert et dynamique, imbriqué dans un ensemble de forces qui l'entraînent dans un devenir. Si Deleuze, à la lumière de la sémiotique de Peirce, fait d'Alfred Hitchcock le cinéaste ayant posé le problème des relations, la description ou l'interprétation qu'il propose évite les écueils des descriptions habituelles et « insuffisantes »⁹. Le modèle de Peirce permet à Deleuze de décrire les réseaux de relations en rendant compte de leur complexité, de leur dynamisme, de leur caractère à la fois organique et intellectuel, mais ces descriptions sont principalement d'ordre logique, voire mathématique. L'approche ici proposée tentera de rendre compte de cette conception hitchcockienne des relations, tout en en tirant les conséquences pratiques, en montrant comment Hitchcock pourrait être, à l'instar de ce que dit Deleuze, le *cinéaste de la relation éthique*.

⁹ Deleuze s'en prend alors à Rohmer et Chabrol, mais s'adresse aussi bien aux commentateurs de l'œuvre d'Hitchcock en général (1983, p. 273).

Par ailleurs, l'objet considéré en tant que « nœud de relations » doit également comprendre l'ensemble des relations qui s'établissent entre les personnages, le réalisateur et le spectateur¹⁰. Dans une lecture de *Strangers on a train*, Toles s'attarde aux différents « accidents moraux » du film, lesquels sont impliqués dans la circulation du briquet. La teneur symbolique de l'objet se dédouble, dans la mesure où il catalyse l'instabilité des rapports entre les personnages tout en servant d'*embrayage* dans notre relation à ceux-ci de même qu'au réalisateur. Il s'agit pour Toles d'examiner le rôle de l'objet dans l'élaboration du suspense hitchcockien et dans les multiples processus d'identification qui viennent déterminer l'implication du spectateur. L'objet n'est plus simplement réduit à un dispositif narratif¹¹, il revêt une importance morale cruciale ainsi qu'une puissance expressive particulière. Comme dans l'interprétation de Deleuze, l'objet se trouve investi d'une dimension intellectuelle en tant que *signe matériel* (*material sign*) ou d'*image-pensée* (*image-thought*) : d'une part, l'objet hitchcockien permet de rendre visibles les pensées et les émotions d'un personnage ; d'autre part, le spectateur s'approprie l'objet et l'investit lui-même d'une signification particulière. Autrement dit, le « crime » devient quelque chose de contagieux, auquel le spectateur participe malgré lui, ne serait-ce qu'au niveau mental :

« As we absorb these thought-pictures, the most arresting may prick us or spread within us like an ink blot. They may lodge in us as our own thoughts, even if we began by 'borrowing' them, and we can potentially become 'guilty parties' in our means of pursuing and elaborating them. The thought transfer is as subtle and difficult to pin down as Guy's reason for losing track of his lighter » (2011, p. 539).

¹⁰ « Inventant l'image mentale ou l'image-relation, Hitchcock s'en sert pour clôturer l'ensemble des images-actions, et aussi des images-perception et affection. D'où sa conception du cadre. Et non seulement l'image mentale encadre les autres, mais les transforme en les pénétrant. Par-là, on pourrait dire d'Hitchcock qu'il achève, qu'il accomplit tout le cinéma en poussant l'image-mouvement jusqu'à sa limite. Incluant le spectateur dans le film, et le film dans l'image mentale, Hitchcock accomplit le cinéma » (Deleuze, 1983, p. 276). L'implication du spectateur est à maintes reprises désignée en tant que condition nécessaire à l'image mentale, mais cette dimension n'est que très peu développée par Deleuze, raison pour laquelle les analyses de Toles et de Rothman auront une grande importance quant à ces questions.

¹¹ Ce qui est sous-entendu par l'appellation populaire de *MacGuffin*, pour laquelle Hitchcock a lui-même une grande part de responsabilité (voir *Hitchcock/Truffaut*).

L'implication émotionnelle et intellectuelle du spectateur fait en sorte qu'on ne puisse plus nous-mêmes nous considérer comme étant simplement innocents : pas même simples témoins, pas même simples observateurs, pas même simples spectateurs, puisqu'on pense le film, le récit et donc le crime, qu'on en devient à cet égard les agents responsables. À la manière de Bruno, le spectateur investit l'objet d'une épaisseur sémantique, réalisant les désirs sordides et cachés du réalisateur : « No crime we witness is our crime, it is borrowed from someone else » (2011, p. 540). Ainsi, on découvre que la responsabilité comporte au moins trois niveaux qui ne diffèrent pas en nature, mais en degré, soit la responsabilité des personnages, la responsabilité du spectateur et la responsabilité du réalisateur.

Nature et condition humaine : différences entre lecture morale et lecture éthique

Il faut préciser ici comment le problème des relations opère un déplacement de première importance et nous oriente vers une certaine idée de la responsabilité distincte des lectures moralisantes habituelles. Car une fois dit que la condition humaine est la relation, on est bien vite tenu d'en conclure qu'*il n'y a pas de nature humaine* : dans la mesure où nous sommes des êtres de relations, il n'y a plus de nature qui puisse être donné d'avance, pas même une seule conduite qui puisse être prescrite à toutes situations données ; toujours déterminés par un ensemble de rapports, nous sommes forcément des êtres changeants, changés, non-identiques à soi-même, jamais en repos. Qu'il n'y ait plus de nature humaine, cela ne revient pas à un relativisme (selon lequel tout se vaut, tout est permis) : au contraire, c'est que tout est à déterminer selon le contexte ; rien n'est fixé d'avance, rien n'est définitif. Une fois dit que la condition humaine est la relation, on est confronté à une exigence constante, et sans la moindre chance de répit, de devoir répondre à chaque fois de notre place, de déterminer par soi-même les règles ou les raisons de notre propre conduite, relativement à un lieu, un temps, une situation donnée. Autrement dit, c'est parce que nous sommes toujours impliqués dans un ensemble de relations que la responsabilité est fondamentalement liée à notre condition humaine — « être responsable », ce ne serait donc pas une manière (ou la manière) de réaliser notre essence humaine, mais la condition nécessaire pour répondre de cette exigence, manière de s'élever à la hauteur de notre condition.

Si nous prétendons ici proposer une lecture éthique de l'œuvre d'Hitchcock, il ne s'agit pas pour autant de balayer la psychologie du revers de la main. Seulement, il semble que l'analyse psychanalytique ne soit pas la seule à pouvoir se pencher sur cette dimension des films (encore faut-il qu'elle s'y soit réellement penchée). L'intérêt de ces films tient à ce que les problèmes éthiques surgissent non plus comme des problèmes *théoriques* (abstraits), puisqu'ils sont toujours l'affaire de personnages — d'individus — engagés dans des rapports concrets avec eux-mêmes et les autres (Jourdan 2008, p. 8). Sans doute, perversité, psychose, névrose, culpabilité, mauvaise conscience, tous sont des thèmes qui ne cessent de refaire surface de film en film — mais encore faut-il s'intéresser à la description particulière que ces films nous offrent de ces symptômes, à la fonction qu'ils occupent dans le film ; encore faut-il permettre à ces films de nous en offrir un portrait original sans leur appliquer une conception psychologique préalable. Pour ce faire, il ne s'agit pas de considérer l'auteur en tant que malade sublime, mais comme une sorte assez « spéciale » de médecin (Deleuze 2003, p. 195). Ce qui ne veut pas dire qu'Hitchcock conçoive ses personnages comme le ferait un psychologue, à la manière de cas cliniques. On n'a qu'à souligner le traitement qu'il réserve aux psychiatres, psychanalystes et autres spécialistes de la psyché pour se rendre compte de la méfiance que ces films expriment à l'égard d'une certaine posture médicale, et le risque toujours présent d'être interprété de l'extérieur, sans avoir voix à cette interprétation¹². C'est là un trait qui caractérise aussi bien les forces policières, les institutions psychiatriques que les différents acteurs de la scène judiciaire (tant le juge, les avocats, les jurys que les témoins) dans les films d'Hitchcock : face à eux, on est constamment dépouillé de la possibilité de se raconter, devenu étranger à soi-même, jugé de l'extérieur sans droit de regard ou de réplique quant à ce verdict¹³. Non seulement est-ce un

¹² Notons à titre d'exemple le manque de sensibilité et l'attitude réifiante du Dr. Brulov dans *Spellbound*. Malgré toute la sympathie que nous avons pour son personnage, Constance nous révèle comment son point de vue, strictement médical, déshumanise le personnage incarné par Gregory Peck : « We are speaking of a schizophrenic, and not a valentine. » — « We are speaking of a man ». Par ailleurs, malgré cette méfiance envers l'expertise médicale, les relations interpersonnelles, notamment les relations de couple, sont susceptibles de prendre une dimension thérapeutique. Nous y reviendrons.

¹³ On retrouvera cette dimension aussi bien dans les films de « faux coupable » (*The 39 steps* (1935), *Saboteur*, *North by Northwest*, etc.), dans les films de tribunaux (*Wrong Man*, *I Confess* (1953), jusqu'aux scènes de tribunal dans *Dial M for Murder* (1954) et *Vertigo*), que dans l'anecdote d'enfance que Hitchcock a raconté à Truffaut, laquelle fut par la suite reprise un nombre incalculable de fois pour soutenir que son œuvre avait été le fruit d'un traumatisme d'enfance...

motif récurrent dans l'œuvre qui nous intéresse, mais c'est également à un tel risque que les films sont eux-mêmes exposés. On sera donc davantage soucieux de faire le tableau des symptômes que le nom d'Hitchcock compose, de montrer de quelle manière Hitchcock renouvelle cinématographiquement le tableau clinique d'une maladie vieille comme le monde. Ce tableau original engage sans doute le spectateur dans une relation éthique particulière, et dont la particularité vient entre autres du fait qu'une maladie archiconnue prend un nouveau visage¹⁴. À la fin de cette section, on ne devrait pas en savoir plus sur la connaissance du public d'Hitchcock, mais sur son portrait de l'homme. Car, au fond, ce qu'on pourrait appeler « éthique du spectateur », n'est-ce pas ce que la position d'être spectateur des films d'Hitchcock nous apprend sur une position éthique que l'homme aujourd'hui chercherait à adopter ?

Ainsi, ce qui nous intéresse, c'est moins la dimension pathologique des films que la manière suivant laquelle ils dressent un portrait original de l'homme. On ne pourra donc faire sens de ces notions d'ordre psychologique qu'à condition de les réinscrire dans leur contexte d'apparition, qu'en les réinscrivant dans les films d'où elles surgissent, de manière à en souligner le développement, les fonctions qu'elles opèrent au sein de la diégèse, les rapports qu'elles viennent créer, rompre, transformer entre les différents personnages. De ce fait, on en relativisera rapidement l'importance, car force est de constater que la dimension psychologique de ces œuvres n'a pas grand-chose à voir avec le « sale petit secret » dont la psychanalyse voudrait nous fournir la clé, mais qu'elle est toujours relative aux exigences dramatiques d'une scène ou aux dilemmes éthiques que pose une situation dramatique. Ce n'est donc pas d'un point de vue strictement médical que *Spellbound* (1945) nous intéresse, mais plutôt par la manière selon laquelle un institut psychiatrique, un amnésique accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis et une thérapeute amoureuse de son patient ont réactualisé certains thèmes et redistribué les coordonnées d'un problème (voire plusieurs) qui traverse la filmographie d'Hitchcock. De même que si l'on s'intéresse à *Marnie*, ce n'est pas parce qu'on y trouve l'occasion de citer toute une littérature médicale sur la cleptomanie, ni parce que l'on y (re)trouve à nouveau l'idée d'une culpabilité pathologique, mais parce que le film nous révèle, et cette fois avec une

¹⁴ Pour le lecteur qui n'aurait pas encore compris : c'est précisément ce que vient recouvrir sans cesse la lecture qui se contente de rabattre sur les films une vision de l'homme comme étant fondamentalement coupable.

ambivalence troublante, la dimension thérapeutique inhérente à la plus grande part des couples hitchcockiens. Évidemment, la dimension thérapeutique du couple comme la revendication d'une parole propre dans son procès, tout cela a à voir avec la responsabilité. Quant à la finale de *Psycho*, elle souligne à merveille à quel point l'explication psychiatrique est inapte à rendre compte de cette identité problématique à laquelle la caméra nous confronte dans son dernier travelling. Autrement dit, si des notions telles que la culpabilité, la mauvaise conscience, la honte sont effectivement récurrentes, symptomatiques dans l'œuvre d'Hitchcock, il n'en demeure pas moins nécessaire de les rapporter à leur fonction dramatique ou à leurs apports au sein d'un problème qu'on ne pourrait réduire à un problème psychologique. Par-là, ce n'est pas tant une nature humaine que l'on cherche à dévoiler, mais relever un ensemble d'affects caractéristiques à notre condition humaine — c'est une manière de passer de la morale aux exigences éthiques de notre place dans le monde, d'un portrait métaphysique de l'homme comme fondamentalement coupable à la description de situations morales avec toute l'ambivalence et la complexité qu'elles impliquent.

De l'indifférence comme mode de réponse

En quoi consiste l'exigence de répondre de notre place ? Qu'est-ce qui rend si difficile d'accepter la vie de relation ? À quels dangers est-ce que celle-ci m'expose ? Nos peurs, nos craintes, notre embarras, toutes ces choses qui motivent nos désistements et notre désir de s'en soustraire ont-elles une certaine légitimité ? Quel rôle joue la peur dans les films d'Hitchcock ? Si on la critique, si on la décèle ici et là, ce n'est pas pour suggérer qu'il faudrait simplement l'enrayer ou la surmonter. La peur est même constitutive de la dimension éthique du suspense hitchcockien, de cette manière qu'ont ces films de susciter en nous une crainte ou une appréhension *pour* autrui, d'éveiller en nous cette capacité d'être affecté et concerné par ce qui se joue sur l'écran. Seulement, la peur — comme la honte ou la culpabilité — se fixe le plus souvent sur les mauvais objets. Que le cinéma d'Hitchcock soit en mesure de nous montrer comment ces peurs sont infondées tout en parvenant à nous les faire éprouver est aussi constitutif de sa dimension éthique. Il faut certainement du courage pour reconnaître notre place au sein des relations, pour habiter notre monde d'une manière propre. La crainte et l'appréhension peuvent faire reculer les personnages, les amener à se détourner du « réseau de relations »

(Arendt, p. 239), mais on ne soulignera jamais assez comment la peur dans les films d'Hitchcock peut être investie d'une puissance de vie extraordinaire, comme la frayeur peut être vivante, comme elle nous éveille ou nous ouvre au (à un) monde¹⁵.

En effet, la vie de relation expose, de telle sorte qu'une fois posé, chaque action, chaque geste, chaque parole est susceptible d'être retenu contre soi. Non seulement parce que nos actions sont susceptibles d'entraîner des conséquences qui excèdent nos meilleurs et nos pires intentions, mais parce que le sens de nos actions nous échappe, que nous sommes constamment privés de la possibilité d'assurer une pleine autorité sur le sens de nos paroles, de nos actes et de ce que nous sommes. Chaque fois, l'action est entraînée dans un ensemble de relations qui me précède et me dépasse, chaque geste est livré au regard des autres, disponible, prêt à faire l'objet des jugements d'autrui, susceptible de donner lieu à un malentendu. Chaque fois que j'apparais — à travers un geste, une posture, un regard, un mot —, je m'expose¹⁶. La peur d'apparaître dans le réseau de relations est mainte et mainte fois confirmée, voire confortée dans les films d'Hitchcock. En passant par les films de « faux coupable » — tous ces films où un innocent est accusé d'un crime qu'il n'a pas commis —, jusqu'aux films de chantage

¹⁵ « Par contre, dans les films d'Hitchcock, la mort a une puissance de vie formidable. Et les gens comprenaient très bien. La frayeur était vivante. » (Godard, 1991, p. 181).

¹⁶ « Partout où il y a eu des sociétés, des gouvernements, des religions, des opinions publiques puissantes, bref, partout où il y a eu tyrannie, elle a exécré le philosophe solitaire, car la philosophie offre à l'homme un asile où nulle transe ne peut pénétrer, la caverne de l'intériorité, le labyrinthe du cœur : ce qui indispose les tyrans. Les solitaires se cachent, mais là guette aussi leur plus grand danger. Ces hommes, qui ont abrité leur liberté au fond d'eux-mêmes, doivent aussi avoir une vie extérieure, se rendre visibles, se faire voir. Du fait de leur naissance, de leur domicile, de leur éducation, de leur patrie, du hasard, de l'importunité d'autrui, *ils se trouvent engagés dans d'innombrables relations humaines* ; on leur prête de même une infinité d'opinions, simplement parce qu'elles sont les opinions régnantes ; toute expression du visage qui n'est pas négative passe pour une approbation ; tout mouvement de la main qui ne détruit pas est interprété comme un assentiment. Ils savent bien, ces solitaires libres dans leur esprit, *qu'ils paraissent constamment, en quelque manière, autres qu'ils ne pensent* ; alors qu'ils ne veulent rien que la vérité et l'honnêteté, il se tisse autour d'eux un *réseau de malentendus* ; et la violence de leur désir ne peut empêcher que pèse sur leur action une brume d'opinions fausses, d'accommodements, de demi-concessions, de silences complaisants, d'interprétations erronées » (Nietzsche, *Considérations inactuelles III* : Schopenhauer éducateur, p. 32). Cette propension au malentendu est en grande part constitutive de l'humour hitchcockien. Peu de cinéastes nous montrent avec autant de bienveillance ce qui vaut aussi pour l'ensemble de l'œuvre de Beckett, à savoir qu'il n'y a rien de plus drôle que le malheur ; Hitchcock avait sa propre formule, sa manière à lui de dire sensiblement la même chose : « I think everyone enjoys a nice murder provided he is not the victim ». En dépit de tous les parallèles, de tous les thèmes qui les rapprochent, et de toutes les comparaisons qu'on a pu faire à leur égard, cette part d'humour est peut-être ce qui permet le mieux de différencier un film d'Hitchcock d'un film de Lang.

(*blackmail*), le réseau de relations peut rapidement devenir le lieu d'une incompréhension, d'une erreur ou d'un mensonge fatals. Si bien que ce n'est pas tant la crainte d'être fautif qui pèse sur les personnages, mais la peur d'être cru ou vu comme tel, c'est la peur de la diffamation, de la calomnie et de la honte qu'ils ne peuvent supporter¹⁷. D'où l'efficacité du chantage, l'aisance avec laquelle on peut forcer quelqu'un au silence ou à commettre un acte contre son gré en faisant peser sur lui la menace de divulguer une information (vraie ou fausse) à son égard. Pour les mêmes raisons qui font qu'Hannah Arendt considère la *polis* comme le lieu par excellence rendant possible l'apparition de soi et notre participation dans le monde, la narration cinématographique semble être en mesure de restituer l'action dans sa réalité vivante à l'intérieur d'un récit qui dévoile l'irréductible tension entre l'agent et le réseau de relations humaines, entre l'action et le réseau d'actions qui la précède, la dépasse et la détermine. Autrement dit, le cinéma arrive à donner une certaine réalité à ce « médium » intangible que constitue le réseau de relations humaines, lequel rend l'action possible tout en la rendant équivoque, infinie et irréversible¹⁸. Il n'y a pourtant pas lieu de conjurer l'action en érigeant la faute en absolu — si la responsabilité est à même de déplacer la lecture habituelle de l'œuvre d'Hitchcock, c'est parce que ces films réfléchissent à ce qui l'entrave, et cherchent de ce fait à la rendre à nouveau possible.

L'exigence de répondre de notre place revient avec insistance et sous diverses formes, notamment dans les films réalisés entre 1934 et 1944 (de *The Man Who Knew Too Much* à *Lifeboat*). Ceux-ci mettent en évidence la nécessité de prendre position, en montrant comment l'homme ordinaire se trouve (souvent malgré lui) impliqué, complice ou solidaire d'une certaine violence. C'est le cas notamment dans ces situations où se profile une menace. Le problème des relations apparaît ici dans le rapport de l'individu au réseau de relations humaines, lequel est tantôt constitué par les rapports entre les personnages, tantôt relégué comme arrière-fond ou hors champ, comme trame où le personnage principal se trouve marginalisé, seul contre tous.

¹⁷ Voir par exemple Capt. Wiles dans *Trouble with Harry* (1955), pressé de déterrer le cadavre qu'il vient tout juste d'enterrer pour s'assurer qu'il n'est pas la cause du décès, ce qui n'a rien à voir (selon lui) avec le besoin d'avoir la conscience tranquille : « Sammy, I haven't got a conscience. And it's not heaven that's worrying me, because I don't expect I'll ever have to face it. And it's none of those noble things you were talking about, no. [...] It's me. It's me that's worrying me, me and my future life. I know the police and their suspicious ways ».

¹⁸ Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne* (2006), chapitre 5.

On y reconnaîtra assurément les films de « faux coupables », mais chaque film de cette décennie explore ce rapport entre désintéressement et cruauté, entre l'ordinaire et la violence. Dans *The Man Who Knew Too Much* (la version de 1934), c'est une famille qui se trouve mêlée malgré elle dans un complot politique, alors que le mari et sa femme doivent choisir entre empêcher le meurtre d'un diplomate étranger et la vie de leur jeune fille. *The 39 steps* (1935) et *Saboteur* (1942) racontent quant à eux l'histoire d'un homme accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis, et qui doit lui-même élucider l'identité du coupable afin de prouver son innocence. Dans *Secret Agent* (1936), c'est un soldat qui est malgré lui choisi pour résoudre une intrigue politique, tout comme ce sera le cas d'un journaliste dans *Foreign Correspondant* (1940). Dans ces films : (1) c'est toujours sous la contrainte, dû à des circonstances apparemment contingentes, que des individus ordinaires se trouvent mêlés à quelque chose qui les dépasse et sont forcés d'en répondre ; (2) ils se trouvent du même coup marginalisés, fugitifs ou menacés ; (3) ils doivent eux-mêmes trouver le moyen de réintégrer le tissu social, au prix d'une transformation de soi (positive ou négative) et du monde (laquelle n'est pas toujours possible, en quel cas quelqu'un devra en payer le prix de sa vie)¹⁹. On retiendra pour le moment deux films, *Lady Vanishes* (1938) et *Saboteur*, où sur fond de complot politique, des individus ordinaires se trouvent malgré eux impliqués, voire acteurs d'un plan qui menace l'intégrité du pays. Ces deux films nous fournissent, dans des contextes narratifs et de productions pourtant bien différents, les éléments propres à une réflexion sur l'indifférence qui prédomine dans les rapports entre les individus, et

¹⁹ *The Man Who Knew Too Much* se termine sur une longue fusillade, et c'est la mère qui sauvera son enfant en tirant sur son assaillant avec une carabine ; *The 39 Steps* se termine sur la mort de Mr Memory après que le Professeur Jordan ait fait feu sur lui ; dans *Saboteur*, c'est Fritz qui, malgré tous les efforts de Barry pour le sauver, tombera du haut de la Statue de la Liberté ; dans *Foreign Correspondant*, Stephen Fisher, après avoir trahi sa nation, se sacrifiera pour sauver la vie des rescapés d'un avion à la suite d'un amerrissage forcé. Au-delà de ces cas cités, on trouve de nombreux exemples de films qui se terminent sur un plan des deux protagonistes principaux consternés par la mort du « vilain », tournant le dos à la caméra et s'éloignant de nous en reprenant leur chemin : *Blackmail*, *Sabotage* (1936), *Stage Fright*. (*Notorious* en est le parfait contre-exemple, puisque cette fois, Cary Grant barre la porte à Claude Rains avant de l'abandonner à son sort.) Il se passe quelque chose de vertigineux dans ces finales, où l'histoire se conclut par l'union du couple sans toutefois nous conforter par les conventions du « happy-end ». La solidarité des deux protagonistes comporte une protestation silencieuse ; ils réintègrent le monde, mais ils emportent avec eux la connaissance d'un fait qui les isole, à savoir que ce monde est injuste, que leur union ne suffit pas pour ratifier l'état dans lequel se trouve le monde qu'ils habitent.

les différentes motivations des personnages qui les mènent à refuser de répondre à autrui²⁰. Comme quoi le désengagement, le désintéressement, le refus de répondre, l'anonymat motivé par l'instinct grégaire viennent menacer le tissu social : et cette menace est aussi sérieuse que le vol d'un secret d'État en temps de guerre.

A. *Lady Vanishes*

Dans *Lady Vanishes*, Miss Froy évoque explicitement la difficulté de trouver un être dans ce monde qui ait un peu de « considération pour les autres ». Suite à la disparition de celle-ci, Iris Henderson cherchera en vain quelqu'un qui aurait aperçu sa vieille amie dans le train : tous les témoins refuseront, pour des raisons diverses, d'admettre qu'ils ont vu la dame en question. La plupart d'entre eux nieront l'existence de Miss Froy pour la simple raison qu'ils sont eux-mêmes impliqués dans le complot politique dans lequel s'inscrit le kidnapping de la vieille dame. Quant aux autres passagers, ils nieront l'avoir vue tout simplement pour éviter d'être impliqués dans cette affaire, corroborant ainsi la thèse selon laquelle Iris aurait été en proie à des hallucinations des suites d'un coup à la tête. Chacun aura ses raisons : le couple adultère se taira pour éviter d'attirer l'attention sur eux ; les deux Anglais, pour éviter que le train ne prenne le moindre retard, soucieux d'arriver au pays à temps pour un match de cricket ; etc. L'hésitation des personnages secondaires se traduit par un déni, motivé par la crainte (« est-ce que je peux y perdre quelque chose ? ») ou par un calcul relatif à la possibilité d'un gain (« est-ce que je peux y gagner quelque chose ? »). Quand la femme adultère révisera sa version des faits, ce sera parce qu'elle croit ainsi parvenir à détruire le mariage de son amant ; elle retrouvera alors Iris hors de sa cabine pour lui dire qu'elle a bel et bien vu Miss Froy. Mais lorsque son amant lui explique pourquoi un tel aveu aura plus de chance de ruiner le mariage de la femme, tout en laissant le sien indemne, elle se ravise ; elle fera mine de reconnaître une autre dame comme étant Miss Froy, de telle sorte que toute cette situation puisse sombrer dans l'oubli.

²⁰ En choisissant ces deux films, on veut du même coup écarter, d'une part, l'impression que ces enjeux ne concernent que les films de « faux coupables », et, d'autre part, qu'ils seraient caractéristiques de l'une des deux périodes, britannique ou américaine. On doit donc y voir un effort de montrer comment la logique de notre problème dépasse les découpages évidents : les véritables ruptures apparaissent rarement là où on les attend — elles approchent masquées.

Pour la pauvre Iris, cette désignation l'amène non plus à douter de sa raison (« ai-je fabulé cette dame, ai-je imaginé de toutes pièces le déroulement de cet après-midi et les discussions avec Miss Froy ? »), mais à douter de ses sens (« est-ce que cette dame au regard sévère peut bien avoir été la même qui s'est occupée de moi ? »). Cette correction des faits renforce donc la première hypothèse, de telle sorte que les hallucinations s'expliquent maintenant par l'existence d'une dame correspondant vaguement à la description : la femme ne manque plus, le psychiatre peut expliquer les causes psychiques de ce malentendu, tout peut donc retourner au calme ; il n'y a pas de raison pour Iris de poursuivre son enquête²¹. Si le complot politique, réalisé à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, s'apparente à un film de propagande, il n'en demeure pas moins une satire des Anglais, qui se démarquent par leur égocentrisme, leur hypocrisie et une fierté nationale mal placée (citoyens de première classe, ils ne risquent rien devant la menace, puisque selon eux, l'ennemi n'oserait pas s'en prendre à des sujets britanniques...). Une seule raison d'ailleurs, et non le hasard, fait en sorte qu'ils sont tous réunis dans la cabine du restaurant au moment même où les cabines avant sont détachées du reste du train et détournées de leur destination initiale : c'est l'heure du thé. Une fois encerclés, ils seront hésitants à combattre — l'homme d'affaires voudra se rendre, sortant du wagon en brandissant un mouchoir blanc, mais il paiera de sa vie pour sa neutralité, et n'en sera qu'une cible plus facile pour l'armée ennemie. C'est donc malgré eux que les Anglais du train, les mêmes qui ont participé sans le savoir au complot en niant l'existence de Miss Froy, seront finalement amenés (voire forcés) à prendre position et uniront leurs forces envers l'envahisseur. La gravité de leur déni prend toute son ampleur si l'on considère qu'ils auraient tous été complices, non seulement de la mort de Miss Froy, mais du complot politique dans lequel s'inscrivait l'enlèvement. L'hésitation est alors constitutive du suspense dans ces films où le spectateur est conscient de l'importance que cette réponse aurait par rapport à l'intrigue, alors que les personnages sont retenus par des mobiles égoïstes et par leur ignorance. L'innocence, entendue ici comme naïveté ou ignorance, peut dans certains cas s'avérer elle-même coupable.

²¹ On trouve en germe un élément récurrent des films d'Hitchcock, à savoir qu'on y montre que les institutions (juridiques, psychiatriques, etc.) travaillent le plus souvent à nous faire douter de notre propre expérience.

Ainsi, l'indifférence se manifeste d'abord comme insensibilité par rapport à autrui : manière de nier, d'ignorer la vie de relation, manière de ne pas être affecté par l'autre – rester indifférent, rester de marbre, inchangé par l'autre. Autrement dit, l'indifférence apparaît comme une attitude, une posture qui me permet de passer outre : je fais mes petites affaires, soucieux de ne pas être dérangé, dévié ou distrait par les autres, « minding my own bussiness », procédant à une réduction de ce qui me concerne, limitant en quelque sorte l'étendue de ma responsabilité et de ce que je veux bien considérer comme étant de mon ressort. En tant que témoins, les personnages secondaires de *Lady Vanishes* nous donnent une variation sur ce mode de non-réponse, cette manière de procéder par déni de l'autre, de faire la sourde oreille. Une peur semble faire surface : la possibilité de s'attirer des ennuis. La conclusion de *Strangers on a Train*, cette finale où l'on fait mine de tirer la morale de l'histoire, est ironique : que chacun s'occupe de ses affaires, et nous ne nous en porterons que mieux²². C'est que la vie de relation est toujours, au final, susceptible d'être perturbée, entraînée, menacée. D'où le désir d'une vie qui serait soustraite de cette dimension relationnelle, ce désir d'un monde privé où l'on finit par en conclure que l'enfer c'est les autres²³. « À quel point puis-je persévérer dans ce retrait ou dans ce refus », « quel est le prix à payer pour chacune de mes tentatives d'évitement », « à quel point ce refus d'apparaître peut-il constituer une menace plus importante, entraîner des conséquences beaucoup plus fâcheuses que ce que nous voulions éviter au départ », sont des questions qui taraudent le spectateur hitchcockien sans relâche.

²² À cet effet, voir Toles et son analyse de *Rope* (1948), cas exemplaire de ces fins ironiques, dissonantes, comme le sont aussi les faux *happy-end* hitchcockiens.

²³ Sur la difficulté de se voir soi-même, puisqu'il nous faut pour cela nous fier à l'image que nous renvoient les autres, qu'on ne peut se voir ou s'évaluer soi-même qu'à partir de la conscience d'autrui : « Chaque être a besoin du miroir de la conscience d'autrui, dans cet univers où le salut ne brille que lorsqu'il est éclairé des feux de la Grâce, il n'y contemple que sa propre image déformée, dénoncée. Le soupçon dont il gratifiait son semblable repart comme un boomerang et l'accable, à son tour, de honte. Perpétuellement, il endosse une responsabilité étrangère et, du même coup, est renvoyé à sa propre solitude. Là est le tragique, un tragique qui, né des regards, des gestes, des silences, doit, avant tout, à la mise en scène... » (Rohmer et Chabrol, 1986, p. 118).

B. *Saboteur*

Le film *Saboteur*, paru quatre ans plus tard, récupère un ensemble de traits caractéristiques des films de la période britannique pour en fournir un commentaire, notamment en deux scènes particulières. L'indifférence désigne encore une fois une certaine insensibilité, mais constitue aussi une manière d'être anonyme, de refuser de répondre d'une voix propre. Tout au long du film, le personnage de Pat traversera toutes les étapes d'une individuation progressive. Au départ, elle ne fait que relayer une opinion générale, une version officielle, sans s'autoriser à juger de et par son expérience personnelle. L'indifférence est ici à entendre autant comme affect (absence d'affect, refus d'être affecté — l'indifférence comme réponse) que cette manière de « laisser sa place vacante » : s'en tenir au jugement consensuel sans en passer par un jugement propre, c'est une manière d'être indifférent au sens qu'il ne fait à proprement parler aucune différence que nous soyons interpellés plutôt qu'un autre, puisque notre réponse est la conséquence d'un désengagement total. Ainsi, l'indifférence est tantôt un signe de cruauté, tantôt un signe d'égalité grégaire, relatif à « l'esprit de troupeau » qui ne tolère que cette sorte d'individu aussi indifférent qu'indifférencié, qui exige de nous cette sorte d'individuation neutre, sans caractère, type par excellence de l'homme réactif. Il s'agit en somme d'une manière de refuser de répondre de sa propre voix, d'être à sa place comme à son poste ou comme on assure simplement une fonction. On l'aura compris, si l'indifférence se traduit par l'évitement de la responsabilité qui m'incombe dans la vie de relation, la responsabilité laisse donc profiler l'exigence d'une individuation bien particulière, qui implique d'être prêt à faire une différence.

Pourchassé par les autorités américaines, Barry s'immisce dans une petite cabane au milieu des bois, tant pour se protéger de la pluie que pour se planquer. Il est surpris par un homme d'un certain âge, qui l'accueille volontiers dans sa demeure et l'invite à se rapprocher du feu pour sécher ses vêtements. Le jeune homme tente tant bien que mal de camoufler les menottes qu'il porte au poignet, jusqu'à ce qu'il réalise (et nous avec lui) que son hôte est aveugle. Le suspense autour de la découverte de son identité reprend de plus belle lorsque Pat, la nièce du vieil homme, arrive en voiture devant la cabane, accompagnée des policiers. Surprise de la présence d'un inconnu, elle remarque rapidement que celui-ci a les mains liées. On apprend alors que l'aveugle n'était pas dupe, qu'il savait bien que Barry était menotté, qu'il en avait déduit qu'il s'agissait d'un fugitif, mais il tente néanmoins de rassurer sa nièce. En effet, il

témoigne d'une confiance « aveugle » à l'égard du jeune homme — Barry croyait que l'hospitalité qu'on lui destinait était due au fait qu'il avait pu tromper son hôte, mais c'est nous qui étions dupes (et lui avec nous) —, et c'est en toute connaissance de cause qu'il l'accueillait dans sa demeure.

C'est moins la symbolique évidente qui nous intéresse (celle de l'aveugle qui arrive à *voir* mieux que les autres la pureté du cœur des hommes) que le discours qu'il tient par la suite. Cette scène d'un enseignement moral autant destiné à Pat et à Barry qu'au spectateur : il est question d'un devoir, « your duty as an American citizen », ou du moins, d'une réévaluation de ce qui peut faire office de devoir de citoyen. Lorsque Philip dit avoir entendu les menottes, sa nièce, frappée d'incompréhension, lui demande avec révolte comment il a pu offrir son hospitalité à cet homme qu'il savait avoir fui les autorités, affirmant qu'il était de son devoir de livrer cet homme à la police. Or, l'oncle réplique : « It is my duty as an American citizen to believe a man innocent before he's been proved guilty. ... Besides, I have my own idea about my duties as a citizen. They sometimes involves disregarding the law ». D'une part, il reprend sa nièce, qui ne devrait pas lui dire (ou dire aux autres) ce qui relève de ses (de leurs) devoirs : « it makes you sound so stuffy ». D'autre part, il expose sa propre conception de ce qui relève des « devoirs de citoyen », laquelle implique parfois d'aller à l'encontre de la loi. Cette conception paradoxale du devoir s'appuie pourtant sur un principe inhérent au système légal américain, la présomption d'innocence, que Philip interprète comme injonction à ne pas s'en remettre aveuglément à la loi et à exercer son propre jugement. En tant que *citoyen américain* (et non seulement en tant qu'Américain), je suspends tout jugement définitif, parce que *je crois*. « It is my duty as an American citizen to believe a man [...] before he is proved [...] », c'est-à-dire : je vis au milieu de la relation et non pas de la vérité essentielle ; je pose un jugement d'expérience plutôt que de me rapporter à un jugement *a priori*. Il s'agit non seulement d'exercer sa faculté de juger, mais de l'exercer avec soin, sans précipitation, ou du moins, prendre garde à ce que nos jugements ne soient dictés par de fausses évidences ou des discours tapageurs. Si Philip a su dès l'instant où il accueillait Barry dans sa demeure que celui-ci avait les poings liés, s'il savait donc dès le départ que Barry fuyait la police, il a aussi su reconnaître que le jeune homme n'avait rien du type dangereux. Il accorde sa confiance au jeune homme malgré les apparences, ou avec elles : il entend les menottes, il ne s'agit pas de les ignorer, mais de ne pas les laisser détourner son attention. Il lui laisse le bénéfice du doute : il évalue. Il sait que faire

confiance à son expérience exige de toujours être attentif, à ce que nous ne rallions pas notre lecture des faits aux jugements ambiants, aux préjugés communs, que nous ne soyons pas en train de ramener une expérience singulière à quelque chose de connu, de ramener le divers à l'identique. La patience et l'écoute de Philip témoignent d'une capacité à être affecté, aux antipodes de l'esprit de scandale ou de la peur aveugle²⁴, qui ne sont rien d'autre que des manières de se détourner. C'est cette disponibilité, cette capacité à être affecté qui rend possible la découverte d'un problème singulier, de quelque chose d'anormal, de ce qui ne permet pas de recourir aux « bonnes » réponses sagement apprises. Le jugement d'expérience exige, entre autres, la patience et les aléas de l'expérimentation : on ne sait même pas au départ si l'on se trouve en face de quelque chose de connu ou d'inconnu, on ne sait même pas souvent ce que l'on cherche, ni comment le chercher. (« What are the 39 steps? » : le cri que Hannay lance depuis sa place de spectateur durant le spectacle de Mr Memory nous montre comment, ce qui importe plus que la réponse, c'est de savoir à quel moment et en quel lieu, quel contexte exige de notre part de poser et de faire entendre une question cruciale : c'est là une question de vie ou de mort.).

Ce n'est pourtant pas parce qu'il est aveugle que Philip arrive à voir ce qui est intangible, c'est bien plutôt une *différence de posture* qui distingue l'oncle et la nièce : non seulement ils entretiennent chacun un rapport différent à la loi, ils se distinguent également par le type de rapport qu'ils entretiennent chacun vis-à-vis des autres et du monde, leur disposition, leur capacité (ou incapacité) à s'intéresser à l'autre, à s'engager dans la vie de relation : relation vécue (Philip) et évitement de la relation (Pat). On pourrait même dire qu'ils incarnent différents aspects de l'Amérique : d'une part, la jeune fille de la ville, modèle dont le visage est sur tous les panneaux publicitaires à travers le pays, tête d'affiche capable de promouvoir toutes les marques ou toutes les causes, sensible au discours alarmiste de la police (elle annonce l'ère des communications) ; et, d'autre part, le vieil homme qui vit en retrait dans les bois, sceptique à

²⁴ Le plaisir pris au scandale ou le désir de la condamnation pour la condamnation surgissent toujours avec une violence saisissante, notamment dans les films de tribunaux. On n'a qu'à penser à l'hostilité de la foule à l'égard de Logan, alors qu'il ressort du palais de justice qui vient de l'acquitter, faute de preuve, sans convaincre la communauté de la ville de Québec de l'innocence de l'homme d'église (*I confess*). Notons pour le moment la différence entre la capacité à être affecté (jugement d'expérience), et l'excitation de la foule, qui relève de l'instinct grégaire.

l'égard du bruit de la ville, qui ne se laisse pas impressionner par le discours alarmiste diffusé à la radio, et dont l'hospitalité est à même de constituer une forme de désobéissance civile²⁵. Dès son arrivée dans la maison, Pat est escortée par la police, manifestement inquiète, pour elle certes, mais surtout pour son oncle, la peur étant alimentée par le message à la radio selon lequel un homme extrêmement dangereux serait dans les environs. Cette rhétorique est néanmoins percée à jour et remise en cause par Philip, qui y voit une version des faits inutilement alarmiste, laquelle ne sert qu'à instaurer des camps, à mettre la population du côté de la police, qui se hisse elle-même à la position de héros, marginalisant l'élément perturbateur dans cette histoire en le dépeignant comme un individu dangereux et menaçant : « The police is always on the alarmist side. How can we be heroes if they are harmless? ». L'ayant observé (ou écouté), l'ayant accueilli, l'oncle est non seulement à même de savoir que son « invité » est tout sauf un individu dangereux, mais qu'il est fort probablement innocent de ce dont on l'incrimine. Il lui découvre au passage une sensibilité musicale, qu'ils partagent autour du piano —, lorsqu'il entend le bruit de la pomme croquée par Barry, Philip y voit aussi bien une contribution musicale (il apprécie sa valeur tonique et rythmique, « *obligato* with an apple » — contribution donc qui devait être exécutée avec une pomme) que le signal qu'il est temps de nourrir son hôte affamé. Lorsque Pat réalise que Barry est l'individu recherché par la police, non seulement a-t-elle une réaction contraire à celle de son oncle, mais ce dernier semble saisir dans la réaction de la nièce quelque chose qui lui échappe à elle-même : « Are you frightened Pat? Is that what makes you *so cruel*? ».

Dans un sens, la crainte de Pat n'est pas la sienne ; elle ne fait que calquer passivement un jugement venu du dehors sans pouvoir se fier à sa propre expérience, de telle manière que l'accusation portée à l'encontre de Barry prédétermine leur rapport. Tout comme les passagers anglais à bord du train dans *Lady Vanishes*, elle se fait solidaire malgré elle (à son insu) d'un complot politique qui menace l'intégrité du pays, et dont le seul obstacle apparent demeure ce

²⁵ Dans *Alfred Hitchcock's America* (2013), Murray Pommerance rapproche avec raison l'oncle Philip de la figure de Henry David Thoreau. L'appel à la désobéissance civile, défendue comme un devoir de citoyen, est un aspect parmi d'autres qui place Philip, ce vieux solitaire vivant dans les bois, dans une filiation politique profondément ancrée dans l'histoire des États-Unis.

cher Barry, tache nuisible, élément perturbateur que la police entend neutraliser ou éliminer²⁶. Elle n'est en quelque sorte qu'une émettrice additionnelle de la propagande diffusée à la radio, qu'un prolongement de cette justice aveugle — elle s'efface derrière la rhétorique alarmiste. L'attitude de Philip ne fait pas de sens pour Pat, alors que pour Philip, l'attitude de Pat est une réaction cruelle à l'égard de Barry, et qu'elle est motivée par la peur. En effet, il semble que nombre de personnages soient mus par la peur, qu'ils agissent par crainte, la crainte d'être mêlés à quelque chose qui les incriminerait, crainte d'être jugés coupables. Crainte légitime, qui plus est, considérant que chacun s'expose à l'accusation d'une faute, à commencer par Barry²⁷.

Plutôt que de le rendre aux autorités, Philip va littéralement rendre Barry à sa nièce (« I am going to turn him over to you my dear »), c'est-à-dire qu'il confiera à Pat la responsabilité de son invité, qu'elle doit amener chez le forgeron pour qu'on lui retire ses menottes. Il faut y voir, je pense, une procédure pédagogique, une forme d'éducation, une invitation lancée à Pat pour qu'elle entame elle-même un certain apprentissage. Autrement dit, il lui confie cet homme afin qu'elle puisse elle-même se faire sa propre idée: il invite sa nièce à l'expérimentation, de sorte qu'elle arrive à partager sa posture, à voir ce qu'il voit ou à partager sa manière de voir. Or, il faudra maintes aventures pour que Barry gagne finalement la confiance de Pat. Tout comme Pamela, son équivalente dans *The 39 Steps*, elle enchaînera les tentatives de le faire arrêter jusqu'à ce qu'elle parvienne à la conviction que l'homme qu'elle accompagne (malgré elle) est innocent. Cette transformation, ce passage d'une manière d'être à une autre prendra du temps. Elle ne pourra advenir qu'une fois que la protagoniste aura su reconnaître (accepter)

²⁶ Dans *The 39 Steps*, bien que la police ne soit pas à proprement parler corrompue, elle refuse de croire la version de Hannay et tente de procéder à son arrestation. Dans une scène suivante, ce sont les hommes du Professeur Jordan qui se font passer pour des agents de la paix, alors que, dans *Saboteur*, ce sont de véritables policiers qui sont impliqués dans le complot et qui travaillent pour Tobin, le maître des opérations.

²⁷ Par exemple, c'est tout à fait par hasard que Manny, alors qu'il se présente à la compagnie d'assurance pour emprunter de l'argent sur la police d'assurance de sa femme, qu'il est identifié par un commis comme étant l'auteur d'un *hold up* perpétré plusieurs mois auparavant (*The Wrong Man*). Même le fait de courir chercher de l'aide peut, comme dans *Young and Innocent*, nous incriminer pour un meurtre qu'on n'a pas commis. Alors que ces exemples élaborent les conséquences d'une telle méprise, *Trouble with Harry* nous livre explicitement maintes réflexions quant à cette menace alors que celle-ci plane successivement sur les quatre personnages principaux.

l'intérêt (l'attirance) qu'elle a pour cet homme²⁸. Pour Pamela, la « preuve » de son innocence arrivera une fois qu'elle sera parvenue à se défaire des liens qui la liaient à Hannay (les hommes du professeur, s'étant fait passer pour des policiers, ont mis un bracelet à leur opposant et l'autre à Pamela, de sorte qu'Hannay ne puisse pas s'enfuir — ce qui l'a forcé à fuir avec elle). Elle aura d'abord dû braver la mort en partageant son lit avec cet individu prétendument dangereux. Or, une fois qu'elle se sera libérée des menottes, elle découvrira qu'elle n'est pas aussi pressée de fuir qu'elle ne l'aurait cru : qu'elle n'est pas liée à lui seulement par la contrainte, mais aussi par choix. Aussi surprend-elle, dans le couloir de l'auberge, une discussion qui confirme la version des faits qu'Hannay avait martelée sans cesse et qu'elle refusait d'entendre. La course-poursuite, figure cinématographique par excellence des rapports unidimensionnels et unidirectionnels propres au régime de la causalité, est ici renversée pour devenir la figure d'une expérience des relations et de son propre régime de vérité.

Dans *Saboteur*, les deux protagonistes croiseront un cortège de cirque qui traverse la nuit vers leur prochain arrêt. Ils trouveront refuge dans une des caravanes, où dort une troupe de « freaks » qui s'éveillent, alertés par cette intrusion. Quelques instants plus tard, le bruit des sirènes de police résonne et éveille la suspicion — Barry leur montre les menottes, et tente de les convaincre qu'il est poursuivi pour le crime d'un autre. Le petit homme de la bande, Major, s'insurge et demande à ce qu'on les rende à la police, mais sa décision ne fait pas consensus : Bones « the human skeleton » le retient et demande à ce que la troupe se soumette à un (curieux) processus démocratique afin de déterminer collectivement s'ils vont aider ou livrer Barry et Pat à la police, processus qui se conclura en leur faveur. Au-delà des clichés contenus dans cette scène, on y trouve un commentaire qui prolonge celui de l'oncle Philip : non seulement est-ce la peur qui génère une réaction cruelle, mais cette réaction est celle des gens normaux et des « sans-cœurs » : « the normal are normally cold-hearted ». Major incarne alors, dans ce microcosme que constitue la caravane, cette cruauté ordinaire qui a souvent cours chez les « normaux », réaction cruelle qui consiste à refuser catégoriquement l'aide à ceux qui sont dans

²⁸ Dans ces films, le couple est marqué par ce caractère illicite, si bien que la définition par excellence du couple hitchcockien, l'idéal qu'il leur faut atteindre pourrait être résumé par l'expression « partners in crime » : ils sont partenaires de crime dans la mesure où ils sont solidaires dans leur transgression, dans cette fuite à deux, alors que les autorités mettent tout en œuvre pour les arrêter.

le besoin, affirmant qu'aucune clause de son contrat ne stipule qu'il devra voyager en compagnie de clochards ou de passants²⁹. Ironiquement, c'est la présence de Pat aux côtés de Barry, elle qui se débattait encore l'instant d'avant, elle qui ne l'accompagne que bien malgré elle³⁰, qui inspire confiance à Esmeralda, dont le vote s'avère décisif :

« I've been looking to that little girl there, standing right beside that poor young man, never a word, never a question, taking everything he has to take, stringing along with him whatever happens. And I've been thinking it's the good people that sticks when anybody is in trouble. There aren't many good people in the world, I think that we, all of us, know that better than most [...] ».

Alors que la femme à barbe tient ce discours, la caméra effectue un travelling sur le visage de Pat qui ne dit rien pour la contredire, et qui semble pour la première fois se laisser convaincre de l'innocence de Barry, et ce, à cause d'un malentendu à son égard³¹. Il y a quelque chose de résolument grotesque dans ce processus démocratique et dans l'orchestration qui s'ensuivra, un comique que la profusion des clichés vient renforcer. Malgré l'ironie de cette scène, ou peut-être grâce à celle-ci, on y trouve une des descriptions les plus directes de l'exigence éthique inhérente aux films d'Hitchcock. En effet, Pat illustre sans le vouloir une certaine force de caractère, une capacité à accorder sa confiance à autrui, à transcender la crainte et l'indécidabilité à son égard ; elle parvient (involontairement) à inspirer les autres à adopter une

²⁹ Avec sa robe de chambre en soie et son cigare, le petit Major apparaît comme une sorte de double miniature de Tobin, le propriétaire du ranch impliqué dans le complot politique. Non seulement est-il l'être réactif par excellence, s'opposant à la tenue du vote, et refusant de se plier à l'accord entre les membres de sa communauté, (il sera maîtrisé par la force lorsque la police fouillera la caravane), mais il se démarque par sa petitesse, tant sur le plan physique que sur le plan moral.

³⁰ C'est également la peur qui motive ses actions, craignant davantage d'être laissée seule dans le désert que d'accompagner Barry.

³¹ D'une certaine manière, cette méprise est une conséquence heureuse de l'appartenance de Pat au monde de la publicité — au régime de la « représentation » : une fois de plus, son visage représente quelque chose. Autant son visage permet de vendre n'importe quelle marque ou n'importe quel produit, Pat peut passivement représenter toutes les causes et inspirer autrui à des idéaux étrangers à elle-même. L'oncle et la nièce se distinguent donc par le rapport qu'ils entretiennent avec les jugements qu'ils portent, c'est-à-dire qu'ils ont chacun une façon de juger, voir une différente façon de sentir : une manière de juger « par soi », formation de jugements autonomes — ce qui implique de prendre la responsabilité pour la signification, le sens que l'on accorde aux choses, prendre la responsabilité de nos jugements sur les choses et sur les autres ; la reproduction ou la répétition des jugements extérieurs, par une soumission irréfléchie à une morale sociale. Si Pat est d'emblée ancré dans le *mode de la représentation*, on peut constater que ce mode peut avoir une incidence tantôt négative et tantôt positive. Elle apparaît comme étant une personne capable d'un tel dévouement avant même d'y être parvenue elle-même. L'évolution de la relation entre Barry et Pat, c'est-à-dire les épreuves qui les mènent de la rivalité à la collaboration (ou de la collaboration à la complicité) est un enjeu central de ce film.

attitude similaire à la sienne, une capacité qu'elle ignorait avoir elle-même, soit la capacité de répondre présent à l'appel de l'autre, une aptitude qui est le propre de ces « bonnes » personnes qui, comme le dit Esmeralda, restent auprès de ceux qui sont dans le besoin.

Par ailleurs, il n'y a rien de banal dans le fait que ce soit précisément une communauté marginalisée qui soit capable d'une telle délibération : ils connaissent mieux que les autres cette cruelle indifférence qui règne au sein des rapports interindividuels. Cette solidarité n'est pas unanime en leur sein — et tout compte fait, la peur n'est pas une émotion incompréhensible ou inhumaine (c'est même tout le contraire, elle est l'émotion la plus humaine et la plus sociale, c'est-à-dire la mieux partagée en société), encore moins dans un tel contexte qui nécessite finalement une confiance qui, d'une part, ne s'appuie sur rien, d'autre part, qui va à l'encontre du sens commun (il s'agit bel et bien d'un fugitif). Ce n'est pas un hasard si, comme le souligne Robin Wood dans *Hitchcock and Fascism*, « ... all the film's sympathetic characters, all those who believe in and help Barry, are outsiders to American bourgeois culture » (2004, p. 49). Puisqu'ils sont eux-mêmes marginalisés, les membres de la troupe sont peut-être plus à même de reconnaître la souffrance de Barry et de lui venir en aide, avec tous les risques que cela comporte.

Ainsi, la relation à l'autre est-elle relative à une certaine posture, laquelle apparaît comme une condition nécessaire à la relation éthique et à la reconnaissance de l'autre. Les films évoqués mettent de l'avant deux affects moraux, deux types de relation pratique à l'autre : le souci (considération pour autrui, responsabilisation), et l'indifférence (refus, fermeture, cruauté motivée par peur ou par intérêt).

La perte de l'innocence

En reprenant à notre propre compte la lecture deleuzienne, on en a retenu l'insuffisance du schéma habituel selon lequel l'alternative entre culpabilité et innocence serait centrale à l'œuvre d'Hitchcock. D'une part, une lecture attentive des films révèle que la plupart du temps, le personnage est ou bien jugé coupable d'un crime qu'il n'a pas commis, ou les circonstances sont telles qu'un jugement de culpabilité ne rend pas compte de la complexité de la situation. On relevait d'autre part que l'innocence perdait également son sens. La perte de l'innocence n'en demeure pas moins un thème important dans l'œuvre d'Hitchcock, bien qu'elle n'implique

ou ne relève pas pour autant d'une culpabilité fondamentale de l'homme. Deux films le soulignent avec humour, tout en venant écorcher la signification habituelle des choses, ou plutôt notre croyance en la stabilité du sens, de la signification et de la valeur des choses. Dans *Foreign Correspondant*, Joel McCrea, correspondant américain pour le *Morning Globe New York*, n'a pas mis les pieds en Angleterre depuis deux minutes que son prédécesseur en sol britannique, déjà éméché de la veille, lui propose de fêter son arrivée au pub de la gare. Au comptoir, le collègue demande un « Scotch & Soda » pour le nouvel arrivant, et un verre de lait pour lui-même, ordonnance du médecin oblige. Son regard ne quitte pas le verre de scotch alors qu'il demande à Jones si son verre lui convient : « Good? » — « Yeah, just like any other scotch and soda. » — « That's what I thought. [à propos du verre de lait] Doesn't taste the way it did when I was a baby. That's got poison in it ». Ce qui n'a que l'apparence d'un gag révèle en fait un trait caractéristique de l'univers hitchcockien — une instabilité essentielle, quelque chose comme l'impossibilité de se rapporter à la nature d'une chose comme étant fixée d'avance, alors que même le verre de lait le plus inoffensif n'est plus tout à fait innocent. L'innocence n'est plus possible, non pas parce que nous serions tous coupables, mais parce que même le verre de lait, lequel devrait évoquer l'enfance, revêt quelque chose de menaçant. D'autant plus que les propos du reporter sont prononcés dans le plus grand calme, à mi-chemin entre le flegme et l'indifférence. Pour le spectateur d'aujourd'hui, il est difficile de regarder cette scène sans penser au verre de lait que Cary Grant apporte à Joan Fontaine dans *Suspicion*, réalisé l'année suivante (1941), laquelle est persuadée (autant que nous le sommes) que le verre de lait apporté par son mari est empoisonné. C'est sans parler du verre de lait dans *Spellbound*, qui contient assez de bromure pour assommer Gregory Peck, alors qu'il se promène, somnambule, avec un rasoir menaçant dans la main droite. Si, dans le premier cas, le verre de lait semble être l'instrument par lequel le mari pourrait se débarrasser de sa femme, il devient dans le second cas un moyen de défense à l'égard d'un amant potentiellement dangereux. C'est dire que ce n'est pas seulement le verre de lait qui change de sens, c'est le couple qui est littéralement frappé

d'un soupçon, qui est davantage de l'ordre d'une menace et que l'intégrité de l'individu (de la femme) n'y est nullement assurée³².

Trouble With Harry (1955) nous offre la variation de ce thème de l'innocence perdue la plus humoristique, mais peut-être aussi l'une des plus belles. Au milieu des paysages colorés d'automne dans les environs d'un petit village bucolique du Vermont, la dépouille de Harry Torp sera successivement enterrée et déterrée pas moins de quatre fois au cours du film, chaque fois pour des motifs différents. Au début du film, Arnie, gamin de 8 ans, mène sa mère pour lui montrer le cadavre qu'il a trouvé quelques minutes plus tôt, et lui demande ce que l'homme fait étendu au sol : « Why don't he get up...? » — « He's asleep. He's in a deep sleep. A deep wonderful sleep ». Cette réponse, qui apparaît d'abord comme une de ces explications que l'on donne aux enfants pour les épargner d'être confrontés à une réalité trop dure, est reprise par l'enfant vers la fin du dialogue. Alors que la mère propose à Arnie de retourner à la maison, où elle lui préparera de la limonade, l'enfant rétorque : « Will it put me in a wonderful deep deep sleep, mommy? », ce à quoi la mère répond : « No, honey, but it is better than no lemonade ». Confronté à la mort, l'enfant n'est pas dupe et comprend cela même qu'on tentait de lui cacher afin de préserver son innocence. On aurait pu s'attendre à une certaine naïveté de sa part ; or, non seulement il a conscience de la mort, mais il évoque tout bonnement que la limonade que lui préparera sa mère pourrait être empoisonnée. La réponse de Shirley Maclaine participe tout autant de cet humour noir, puisqu'elle laisse entendre qu'un tel empoisonnement n'aurait été rien d'autre qu'un geste de bienveillance à l'égard de son fils ; elle n'a qu'une limonade bien inoffensive à lui offrir en guise de consolation. L'explication concernant Harry, « he's in a deep [...] wonderful sleep », loin d'être hypocrite, participe plutôt d'une logique discursive que la mère et l'enfant partagent et qu'ils sont seuls en mesure de comprendre³³ — une logique

³² L'empoisonnement court d'un film à l'autre pour éveiller quelques soupçons, lever quelques mises en garde, relativiser ce sentiment de sécurité habituellement associé à la maison familiale : dans *Notorious*, le mari et la belle-mère tente de tuer Ingrid Bergman à petit feu en empoisonnant quotidiennement son café ; dans *Under Capricorn*, l'empoisonnement est double — auto-destruction dans l'alcoolisme, mais orchestrée par la servante qui la force à boire, pour ensuite tenter de l'empoisonner pour de bon.

³³ Avant de crier à une vision pessimiste du monde, l'humour (très) noir qui traverse *Trouble with Harry* est balancé par des personnages qui font preuve d'une gaieté remarquable dans un contexte pour le moins macabre, des personnages d'une bonhomie exceptionnelle, ce qui n'a pas manqué de choquer, d'une part, le public américain, et d'autre part, les critiques français (Rohmer, Chabrol, même Serge Daney),

susceptible d'échapper à Mrs Gravely, mais qu'une mère ou qu'un peintre comme Sam Marlowe sont en mesure de partager avec l'enfant. Plus tard, lorsque le jeune Arnie se présente sur le perron de Mrs Gravely avec un lapin mort dans les mains, il fait preuve d'une lucidité insoupçonnée lorsque la dame lui demande comment s'appelle son lapin : « Dead ». Sa réponse, très terre à terre, suffit pour esquisser la position ou le rôle que lui désignait la dame : non seulement n'est-il pas dupe, mais il montre l'absurdité d'une telle question, et les suppositions que la dame se fait à son égard, puisqu'il n'a pas la même innocence qu'on attendait de sa part. Ainsi, l'innocence fait défaut, elle n'est plus possible dans ce monde hostile. Ou plutôt, ces films nous demandent de penser l'innocence non plus comme la négation de l'hostilité ou le refus de voir ce qui nous menace, non plus comme le fait d'ignorer cette violence silencieusement et secrètement à l'œuvre au sein de l'ordinaire, mais comme une manière de faire face à cette hostilité, d'accepter notre place dans ce monde-ci. C'est dire que, dans le cinéma d'Hitchcock, l'innocence n'est plus à définir par la naïveté, l'ignorance, la neutralité ou l'impuissance (des coupures ou des suspensions de relations) ; elle ne serait pas davantage une nature donnée ni un fait constaté (des négations de relations), mais une posture adoptée, une position conquise, un nœud fabriqué dans le tissu de relations. On a pris l'humour noir de ces films comme participant d'une représentation pessimiste du monde, il semble pourtant aller de pair avec l'exigence de répondre de notre place dans un monde que nous n'avons pas choisi — de répondre présent³⁴.

qui y ont vu des personnages dépourvus de tout sens moral. Pour ma part, ils m'apparaissent plutôt d'une lucidité extraordinaire, en cela même qu'ils ne sont pas aux prises avec ce sentiment de culpabilité qui ronge effectivement nombre de personnages hitchcockiens.

³⁴ Zizek explique l'échec commercial de *Secret Agent* (1936) par l'incompatibilité entre le contenu narratif et « l'économie symbolique de la forme hitchcockienne ». Selon lui, la vision de l'espionnage offert dans ce film ne serait pas assez pessimiste pour la « vision janséniste » des films d'Hitchcock : « Ainsi faut-il imputer l'échec de ce film à l'incompatibilité foncière entre l'univers proprement hitchcockien et cette vision de l'espionnage comme pure incarnation du côté machiavélique de la lutte du pouvoir. C'est-à-dire que cette vision — dont témoignent surtout, avant la Seconde Guerre mondiale [...], les romans de Graham Greene —, en dépit d'un « pessimisme » de désespoir devant les manipulations sordides de ce monde ténébreux, demeure bien trop optimiste pour Hitchcock, en ce qu'elle postule l'idéal d'une pure essence humaine que viendrait corrompre le monde du pouvoir. Or, bien que plus « léger » que celui de Greene, le style de Hitchcock repose au contraire sur une vision janséniste, qui conçoit l'homme comme être foncièrement marqué par la faute, et dont l'apparence décente et honnête peut, à n'importe quel moment, se révéler un travestissement obscène de la corruption » (2010, p. 22).

Au final, l'innocence n'est pas perdue parce que tout objet est potentiellement menaçant, mais parce que toute signification est le produit d'une relation. L'innocence ne peut plus être donnée, protégée, prouvée par la nature (de l'objet ou de l'individu), mais elle ne peut l'être qu'en évaluant la relation chaque fois contextuelle. On ne sait jamais à l'avance quels rapports ont investi l'objet, on n'est jamais en mesure de savoir quelles forces se sont emparées de celui-ci ni à quelles fins. Il n'y a plus d'innocence essentielle, mais seulement contextuelle (même pour l'enfant, figure de l'innocence essentielle). Pour Zizek, l'ordinaire est étroitement lié à une force qui lui est pourtant hostile, de telle sorte que l'innocence est liée par nature à son contraire : « les éléments quotidiens, qui attestaient la plus grande harmonie entre les convives, contiendraient en puissance une menace terrible. Tout deviendrait suspect » (2010, p. 92). Or, à mon avis, c'est la vérité de la relation qui « dénature » l'innocence, pas la puissance de menace. Ou : la vérité de la relation est condition du potentiel menaçant de tout objet. Ou, mieux encore : la vérité de la relation est pour les héritiers chrétiens de Platon une menace, un monde hostile.

Il n'en demeure pas moins que l'ordinaire (le banal, le quotidien, le familier) est constamment malmené dans les films d'Hitchcock de manière à faire surgir, de manière directe ou indirecte, la part d'ombre qui la sous-tend³⁵. Tantôt, parce qu'on découvre à quel point l'hypocrisie ou l'indifférence règnent dans les rapports entre individus, hypocrisie qui dément la fausse sympathie motivée par la politesse et les règles de bienséance (mise en question des motivations des personnages, révélation d'une certaine ambivalence, etc.). Ailleurs, c'est plutôt l'insouciance qui nous est révélée, l'aveuglement de ceux qui sont tellement ancrés dans une certaine normalité qu'ils sont aveugles à tout ce qui s'en détache, l'incapacité des foules de voir ou de repérer le danger qui les guette, juste sous leurs yeux³⁶. Dans une certaine mesure, la révélation de cet aveuglement est une pointe d'ironie adressée au spectateur, une manière de le prendre à parti alors que nous voyons ce que la foule ne voit pas — humour noir lorsque, dans *Rope*, nous sommes seuls à saisir les jeux de mots qui réfèrent au cadavre dans le coffre. Mais cet aveuglement prend une autre portée, une autre dimension lorsque l'ordinaire s'avère être la face visible d'un complot, lorsque derrière les traits d'un individu respectable et respecté se

³⁵ Comme le dit Wood à l'égard des deux Charlie de *Shadow of a doubt*, qui sont comme les deux côtés d'une même médaille, « two sides of the same coin » (2002, p. 290).

³⁶ *The Man Who Knew Too Much*, *The 39 steps*, *Saboteur*, la petite ville de Santa Rosa dans *Shadow of a Doubt* (1943), etc.

cache en fait un homme à la tête d'une organisation criminelle (*The 39 Steps*, *Saboteur*, *Foreign Correspondent*, *North by Northwest* (1959), etc.). Souvent, l'organisation criminelle n'est pas clairement séparée des instances politiques officielles, comme s'il n'y avait pas de différence claire entre ce qui assure la sécurité et l'intégrité d'une population et ce qui la menace. Dans *Saboteur*, une œuvre de charité sert de couverture à l'organisation qui, en coulisses, prépare un attentat ; dans *Foreign Correspondent*, Stephen Fisher, à la tête de l'« Universal Peace Party », s'avère en fait être un traître ; dans *North by Northwest*, non seulement le repère de Vandamm est-il au sommet du Mont Rushmore, mais l'organisation secrète partage les mêmes méthodes que la CIA, en plus d'opérer à partir de la résidence d'un homme travaillant pour l'Organisation des Nations Unies³⁷. L'ordinaire, l'intégrité d'un pays ou même la paix universelle ne sont jamais aussi vulnérables que face à ceux qui prétendent les servir, les défendre ou les représenter.

Pour qui voudrait déplorer les conséquences fâcheuses de la vie de relation, encore faut-il rappeler comment nous sommes susceptibles, dans notre silence et notre inaction, de faire partie du problème ; encore faut-il non pas y voir un état de fait ou une fatalité, mais considérer notre

³⁷ En parallèle d'une dernière relecture, je retrouve la classification des vilains hitchcockiens proposée par Robin Wood dans «Hitchcock and Fascism», laquelle recouvre les exemples cités ici: « Hitchcock's villains are quite diverse, but for present purposes two main groups can be distinguished; the one factor connecting the two is charm but charm is of very different kinds. One (relatively uninteresting) group might be exemplified by Professor Jordan (Godfrey Tearle) in *The 39 Steps*, Stephen Fisher (Herbert Marshall) in *Foreign Correspondent*, and Charles Tobin (Otto Kruger) in *Saboteur*. The charm of this group is superficial, a consciously adopted mask concealing politically evil intent [...]. They are played by British or European actors and they have aristocratic personalities, hence are automatically suspect, upper-classness being equally suspect in middle-class Britain and Middle America, the films' main audience. [...] There is, however, one highly complex figure who belongs in certain respects to this group: Philip Vandamm (James Mason) of *North by Northwest*. We have again an European actor, and an emphasis upon charm, suavity, sophistication; there is also, obviously, an obsession with control and power. There is an important difference however: although a spy for some at most only vaguely suggested foreign power, he appears—unlike, for example, Otto Kruger in *Saboteur* — quite innocent of any actual political commitment; his obsession with control seems more personal, its primary object Eve Kendall (Eva Marie Saint). He is, one might say, more fascist than Fascist, and has as strong resemblance to Galvin Elster (Tom Helmore) in *Vertigo* as to the explicitly Nazi villains of the World War II movies. Those in the second group, which chiefly concerns me here, are nearly always played by American actors and their charm is complex, insidious, and seductive: the most complete incarnations are Uncle Charlie (Joseph Cotten) in *Shadow of a Doubt*, Brandon (John Dall) in *Rope*, and Bruno Anthony (Robert Walker) in *Strangers on a Train*, although one must add (as idiosyncratic variant) Norman Bates (Anthony Perkins) in *Psycho* » (p. 31). La distinction apportée par Wood peut paraître banale, mais elle rejoint directement les considérations qui nous occuperont dans la troisième section.

part de responsabilité. Non pas au sens où chacun porterait une culpabilité fondamentale, mais parce que nous persistons dans une forme de renoncement à nous-mêmes, parce que continuellement nous nous détournons du monde, parce que nous désespérons et baissions les bras devant l'exigence de notre condition, par crainte, par désespoir ou par ennui. Si nous sommes tous condamnés à l'expression mutuelle, il revient à chacun de faire en sorte que la vie de relation ne constitue pas seulement une menace, mais qu'elle porte aussi une promesse. Ceci exige de ma part de répondre de ma place dans la société, c'est-à-dire que je dois me rendre responsable de celle-ci. Il se peut que cela m'amène à désobéir, que je ne sois pas en mesure de consentir, que la société telle qu'elle est (ou mon adhésion à celle-ci) devienne pour moi un problème ou une question. Ainsi parviendrons-nous peut-être à faire en sorte que la *polis* ne soit pas seulement le lieu d'une menace, mais soit cet espace qui rend possible pour chacun la création (ou définition, ou découverte, ou expérimentation) de soi-même, qui permet à chacun de devenir ce que nous sommes, ce lieu qui permet la révélation du « qui » de l'agent dans l'acte. La responsabilité consisterait donc en ceci : assumer la vie de relation, accepter la dimension processuelle de mon action, la réaffirmer et la revendiquer même si elle échappe à mon contrôle, dans la mesure même où elle m'expose. Surmonter notre honte à l'égard de nous-mêmes et notre crainte de s'exposer au regard d'autrui. Croire en notre capacité à surmonter notre isolement, avoir honte de notre honte ou de notre statut honteux de non-existence. Suivant la formule de Rohmer et Chabrol, procéder à l'élaboration de notre propre caractère. Il s'agit d'une liberté conquise, non pas par l'élimination des contraintes, la suppression des rapports, ou le fait de mener une vie soustraite à la socialité, mais par la reconnaissance de ce monde en tant qu'il m'est extérieur, en tant que je l'habite. Pour le dire avec Cavell :

« Nous ne voyons pas notre empreinte dans ce qui arrive, et nous appelons accidents malheureux certains événements, quand ils sont les produits inéluctables de nos desseins [...], et, parce que nous ne voulons pas changer d'état d'esprit, nous appelons d'autres événements nécessités » (2007, p. 90).

SECTION II :

LA RESPONSABILITÉ ET LE PROBLÈME D'IDENTITÉ PERSONNELLE

En fin de la première section, on sentait bien que le problème des relations était loin d'être épuisé, que plusieurs des aspects évoqués n'ont pu être dépliés comme il se doit, que du programme ambitieux qu'on s'était donné, on n'en arrivait seulement à quelques balbutiements, au mieux quelques bribes, qu'on en a à peine dessiné les contours. C'est bien sûr l'une des limites de la maîtrise que de n'avoir qu'un nombre limité de pages pour couvrir un territoire dont on découvre au fur et à mesure la pleine étendue. Cela dit, il n'est pas certain que notre projet exige d'être exhaustif — aussi bien en faire le deuil. On ne délaisse pas pour autant le problème des relations, si bien qu'il ne nous quittera ni dans cette section ni dans la suivante. En effet, la tripartition du problème tel que je l'ai esquissée ne suppose aucune indépendance entre ces sections, pas plus qu'elle ne désigne ces parties comme des moments distincts dans l'évolution de notre corpus. Le système de l'œuvre que je propose ne doit pas seulement demeurer ouvert, dynamique, mais aussi demeurer organique, de sorte qu'en tirant sur l'un des fils, les autres s'en trouvent irrémédiablement affectés, mus, fléchis. On a déjà rencontré ou recoupé des considérations ayant trait à l'identité personnelle alors qu'on voulait mettre en relief le problème des relations. On ne pouvait aborder le problème des relations sans croiser le problème de l'identité personnelle au passage : comment parler de l'exigence de répondre de notre place ou d'avoir voix à sa propre histoire, sans pressentir les implications de tels problèmes quant à l'identité, l'individuation, ou la formation d'une subjectivité ? Il s'agit ici de s'engager directement sur cette voie, quitte à revoir le problème des relations à revers. Pour le dire simplement, on passe de la section précédente à celle-ci comme pour en tirer les conséquences. On a vu que le tissu de relations enveloppait l'action et lui donnait une signification et une importance particulière, découvrant de nouvelles possibilités au sein du régime traditionnel du

cinéma en l'amenant à son aboutissement. Ainsi considérée, la relation serait une troisième instance, un rapport entre deux éléments tout en demeurant extérieure, presque indépendante à ses termes (Deleuze 1983, p. 267). De là, ce ne sont plus les termes qui déterminent la nature de la relation, mais bien la relation qui détermine la nature de ses termes, de sorte que la notion même d'identité devient hautement problématique. L'identité pose problème lorsque l'on se trouve confronté à la figure du « faux coupable », à ces personnages dont on ignore la véritable nature, lesquels sont parfois opaques à eux-mêmes, souvent dominés par la crainte d'être vus, révélés ou reconnus (Laurence Olivier dans *Rebecca* (1940), Cary Grant dans *Suspicion* (1941), Joseph Cotten dans *Shadow of a Doubt* (1943), Richard Todd dans *Stage Fright* (1950), ou encore Robert Donat dans *The 39 Steps*, Gregory Peck dans *Spellbound*, etc.). Le problème de l'identité personnelle surgit également face à ces personnages dont la subjectivité est reniée, menacée par la mécanique froide et aveugle des tribunaux (*Easy Virtue* (1928), *The Manxman* (1929), *Murder!* (1930), *Paradine Case* (1947), Grace Kelly dans *Dial "M" for Murder*, Henry Fonda dans *The Wrong Man*, etc.). Ou encore, face à ces personnages à l'identité trouble, tantôt parce qu'ils souffrent d'amnésie (*Murder!* Gregory Peck dans *Spellbound*), tantôt parce qu'ils sont hantés par un passé irrésolu (Ingrid Bergman dans *Notorious* et *Under Capricorn* (1949), Montgomery Clift dans *I Confess* (1953), Tippi Hedren dans *Marnie*), ou parce que leur subjectivité est menacée d'être avalée (Joan Fontaine dans *Rebecca*, Kim Novak dans *Vertigo* (1958), Anthony Perkins dans *Psycho*). Dans l'ensemble de ces cas, le spectateur est confronté, d'une part, à l'*obscurité de soi*, laquelle pourrait soulever d'importantes questions quant à la possibilité d'une juste connaissance de soi, et d'autre part, à l'*obscurité de l'autre*, laquelle nous met face à nos limites quant à notre capacité à connaître, reconnaître ou juger autrui. En effet, le spectateur est constamment confronté à la possibilité qu'il puisse être trompé, berné, au fait que les images sont celles d'un auteur, que celui-ci est responsable de notre connaissance de ce monde, qu'il peut nous priver de certaines informations essentielles et que nous n'avons jamais pleinement accès à ses intentions. Ces limitations, tant des personnages que des spectateurs, déterminent considérablement les enjeux relationnels des films ; elles forment pour ainsi dire une des conditions fondamentales de la relation éthique chez Hitchcock.

Pour aborder l'identité comme problème, il faudra rester attentif à la manière dont notre condition de spectateur se trouve à partager celle des différents personnages, puisque nous ne

sortons pas intacts de ces films, dans la mesure où notre expérience nous rend en quelque sorte étrangers à nous-mêmes. Comme le dit Toles, « We are temporarily estranged from our preferred, sanctioned thoughts, thoughts that square with our working notion of what the scene — indeed, what reality — is about » (2011, p. 548). Notre expérience de ces films serait donc une espèce très spéciale d'épreuve où nous perdons pour un moment les certitudes sur lesquelles reposaient la cohérence de notre être moral et celle de notre monde. Dans *The Murderous Gaze*, William Rothman souligne admirablement cette difficulté de même que la dimension éthique qu'elle comprend :

« *Murder!*, like every Hitchcock film, presents itself to us as a mystery, akin to the mystery of murder and the mystery of love. It declares itself to be no more mysterious, but also no less, than we are to ourselves. Its mystery is the mystery of our own being as creatures who are fated to be born, to love, to kill, to create, to destroy and to die in a world in which we are at every moment alone even as we are joined in a human community that knows no tangible sign, a world we did not create and yet for which we are responsible » (cité dans Toles, 2011, p. 535).

L'activité de pensée du cinéma ne nous apporterait donc pas simplement une connaissance théorique, mais également pratique, dans la mesure où l'étude d'un film particulier permet d'avancer vers une connaissance de soi-même, à tout le moins vers une connaissance des conditions de notre expérience en tant que spectateur. On doit alors concevoir, à condition d'entendre la portée morale d'une telle formule, que nous ne nous connaissons pas nous-mêmes, que nous ne sommes pas pour nous-mêmes des hommes de la connaissance³⁸.

Le tribunal de l'identité : falsification, composition

Il semble que Hitchcock confère aux spectres féminins soumis à la toute-puissance des tribunaux le sens d'une subjectivité reniée (*Easy Virtue*, *The Manxman*, *Paradine Case*, *Under Capricorn*)³⁹. En effet, les procès dans les films d'Hitchcock sont toujours le lieu d'une incompréhension profonde et le théâtre de l'injustice : le tribunal n'est pas en quête de la vérité

³⁸ §1 de la préface dans *Généalogie de la morale* de Nietzsche (2010, p. 26).

³⁹ La figure particulière de la femme devant les tribunaux est récurrente et non sans importance. On peut observer, à travers les reprises, les déplacements, les correspondances entre l'héroïne d'*Easy Virtue* et les personnages féminins d'autres films (*Rebecca*, *Notorious*, *Under Capricorn*, *Vertigo*, *Marnie*) comment ces aspects dépassent de loin l'espace du procès. À noter que, pour chaque film évoqué, même si ces femmes n'ont pas à comparaître devant la cour, les démêlés avec la justice ne sont jamais loin.

ni de la justice, puisque dans ces films, la vérité est toujours ce qui ne peut être intégré à la société, et le tribunal se contente d'apaiser les tensions en posant préjudice à quelqu'un d'autre (Bouilly 2007, p. 192). Les acteurs du droit sont la plupart du temps méprisants, assoiffés par leur pouvoir de condamnation et font preuve d'une profonde indifférence à l'égard de la personne jugée. Celle-ci devient rapidement la victime d'une mécanique froide et aveugle, et c'est à travers les yeux de cette victime que nous éprouvons la violence à l'œuvre au cours du procès⁴⁰. Dans le procès de *Dial « M » for Murder*, le spectateur est confronté au regard impuissant de Margot qui le fixe directement : la mise en scène montre à la fois l'humanité du personnage, sa vulnérabilité, son « extrême précarité » et la puissance de déshumanisation du tribunal, qui a pouvoir de vie ou de mort sur cette femme. Le visage de Grace Kelly nous interpelle directement par son regard, il nous adresse une demande qui n'est pas immédiatement traduisible en mots ni en paroles, mais son regard nous désigne et nous responsabilise : elle nous réclame au moins de voir sur son visage ce que le regard de la justice ne voit pas, soit l'irréductibilité de sa personne à ce verdict. L'exigence éthique de ces scènes judiciaires tient à ce qui nous apparaît, ce qui est révélé à et par la caméra, le désir et le besoin de reconnaissance de ces personnages. L'expérience du film nous confronte à la difficulté et à l'exigence de reconnaître autrui dans la part d'elle-même qui nous demeure obscure, irréductible à ce que l'on croit connaître : nous sommes confrontés à l'insuffisance de la morale ordinaire, à la nécessité de se forger une éthique propre, d'élever notre faculté de juger à son exercice supérieur. Il nous faudra peut-être pour cela (c'est ainsi que j'interprète la scène finale de *The Manxman*) renoncer à la position de juge pour devenir témoins⁴¹.

⁴⁰ En témoignent les propos tenus par Hitchcock : « Déjà, dans *Murder!*, j'avais montré que pendant l'interruption du procès, l'avocat de l'accusation et celui de la défense déjeunaient ensemble. Dans le *Procès Paradine*, après avoir condamné Alida Valli à la pendaison, le juge dîne tranquillement chez lui avec sa femme et vous avez envie de lui dire : « Dites-moi, votre honneur, quelle est votre impression quand vous rentrez chez vous le soir après avoir condamné une femme à la pendaison? » Et, par son attitude impassible, Charles Laughton semble vous répondre : « Je n'y pense absolument plus ». Nous avons encore les deux inspecteurs de *Blackmail* qui, ayant enfermé la prisonnière dans sa cellule, vont se laver les mains au lavabo tout comme des employés de bureau. Ce n'est pas différent pour moi si, pendant la journée, je tourne une scène terrifiante de *Psycho* ou de *The Birds*; ne croyez pas que je rentre chez moi pour avoir des cauchemars toute la nuit. [...] Cela me gêne parce que, effectivement, je m'imagine toujours à la place de la victime » (Truffaut, 2000, p. 171).

⁴¹ Voir à ce sujet l'aphorisme « La morsure de la vipère » dans la première partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « Je n'aime pas votre froide justice ; dans l'œil de vos juges je vois toujours le regard du

On insiste souvent dans la critique sur la dimension documentaire de *The Wrong Man* : on en parle comme d'un anti-suspense, un film descriptif, austère, dépourvu d'humour, voir d'une anomalie dans le *corpus* hitchcockien. C'est probablement Rohmer et Chabrol qui ont donné le mot d'ordre, avançant que le cinéaste avait « provisoirement renoncé à la comédie », et que cette œuvre « aux ambitions manifestes » était dépourvue « non seulement de romanesque, mais encore de tout “suspense” » (1986, p. 151-152)⁴². Pourtant, le récit de cette erreur judiciaire est non seulement tragique, mais aussi comique, c'est-à-dire que l'histoire est sérieuse, mais « racontée avec ironie » (Truffaut 2000, p. 167). Ce gommage de la part de la critique m'intéresse pour deux raisons : (1) Au spectateur qui n'arrive pas à voir l'humour de ce film, l'ironie du sort, le comique de situation, j'imagine que vous percevez aussi l'éclat de rire de Rose comme la première manifestation de sa folie, que vous ne voyez donc pas de problème à ce qu'elle soit internée. Il me semble pourtant, à ce moment du moins, qu'elle fasse preuve d'une lucidité troublante : elle et son époux étaient partis à la recherche de témoins ayant pu leur fournir un alibi, et viennent d'apprendre que ceux-ci sont tous morts ou disparus. Ce rire n'est pas différent que celui qui devrait nous rester pris dans la gorge devant la malchance qui s'abat sur eux avec un tel acharnement qu'on peut seulement penser, nous aussi, que c'est trop beau, trop parfait, trop injuste pour être vrai, que ça ne peut être qu'une mauvaise blague ou une exagération de la part du réalisateur qui prétend pourtant qu'il s'agit d'une histoire vraie :

bourreau et son couperet froid. Dites, où trouve-t-on la justice, qui est amour avec des yeux ouverts ? Inventez-le-moi, cet amour qui porte pas seulement tous les châtiments, mais aussi toutes les fautes ! Inventez-la-moi, cette justice qui acquitte tout le monde, excepté celui qui juge » (2006, p. 88).

⁴² Dans son entrevue avec Truffaut, Hitchcock dévaluait lui-même *I Confess* et *The Wrong Man* pour leur manque d'humour, affirmant qu'ils ne sont pas des « films de suspense » et qu'ils s'approchent d'une esthétique documentaire : « Si l'on voulait faire un film sérieux avec *Psycho*, on montrerait un cas clinique ; il ne faudrait y introduire ni mystère ni suspense. Il faudrait que cela constitue la documentation d'une histoire et, comme nous l'avons dit déjà, à force de vraisemblance et de plausibilité, on aboutirait à tourner un documentaire. Donc, dans les films de mystère et de suspense, on ne peut pas se passer d'humour et je pense que *I Confess* et *The Wrong Man* souffrent d'un manque d'humour » (2000, p. 168) et plus loin : « J'ai été trop désireux de rester près de la vérité et j'ai eu trop peur de m'accorder la licence dramatique nécessaire » (2000, p. 203). C'est encore Zizek qui remettra cette dévalorisation du film à l'ordre du jour, présentant *The Wrong Man* comme l'« exception » permettant d'« atteindre la loi régissant [l']univers » hitchcockien. Il va sans dire qu'il rapporte cette « loi » à sa dimension « théologique », réitérant 35 ans après l'ouvrage de Rohmer et Chabrol que « la clé de l'univers d'Hitchcock » réside dans son catholicisme (2010, p. 251-252).

« *every word of it* »⁴³. (2) Du moment que l'on fait abstraction de cette dimension comique, on rate aussi l'ironie du réalisateur, précisément au moment de cette déclaration adressée au public au début du film. Si *The Wrong Man* est bel et bien l'adaptation d'un fait vécu, la notion même de vérité y est mise en question. On ne peut, en effet, parler d'une proximité avec le documentaire, que si on insiste sur les rapports complexes qu'y entretiennent le réel et la fiction, comment tout le film se ramène à des enjeux interprétatifs. Non seulement ce film nous intéresse-t-il parce qu'il raconte l'histoire d'une identification erronée (« a tragic case of mistaken identity »), mais parce qu'on découvre combien l'identité personnelle est affaire de fiction, qu'elle relève le plus souvent d'une falsification.

Dès son arrivée au bureau d'assurance, le « trenchcoat » de Manny n'a plus l'air anodin. Ce dernier se place en ligne près du mur, les yeux rivés au comptoir. Mrs Dennerly, occupée avec une cliente, est manifestement embarrassée lorsqu'elle lève enfin les yeux sur Manny. Il n'aura fallu qu'un raccord-regard pour que le long manteau, le chapeau, les barreaux séparant le personnel des clients, la posture d'Henry Fonda, le coup d'œil qu'il lance à sa gauche, sa main droite cachée dans la poche de son manteau, bref, que tous les éléments de la scène s'agencent pour préfigurer un « hold-up » sur le point d'advenir. L'embarras qui se lit sur le visage de la caissière suffit pour éveiller en nous la conscience que quelque chose se prépare, alors qu'une situation aussi banale qu'un musicien dans une file d'attente constitue un véritable suspense. Même si la caméra se balance d'un côté à l'autre du comptoir, on ne perçoit plus la scène qu'à travers l'anticipation de l'employée craintive. Il s'agit moins d'une succession de plans

⁴³ Cette malchance ne devrait pas pour autant être tenue comme une violence gratuite du réalisateur envers ses personnages, considérant que la chance, la fortune, le hasard, le destin, ou encore les lois (naturelles, mathématiques, scientifiques et juridiques) interviennent comme des thèmes récurrents, et ce, depuis le début du film. À cet effet, on peut évoquer : (1) l'intérêt de Manny pour les courses — qu'il décrit comme une fascination de musicien pour l'arithmétique, ce qui en fait moins une question de hasard que de probabilité (or les chevaux sur lesquels il aurait misé perdent toujours) ; (2) les propos du dentiste, qui donne une explication scientifique pour les dents de sagesse qu'il faut retirer à Rose : elles sont le prix à payer pour une évolution qui n'est pas encore au point (ce à quoi Manny répond : « You look just about perfect to me. If evolution can produce you, it's doing pretty good ») ; (3) selon lui, il ne faudrait pas s'en plaindre, même que Rose et lui devraient se considérer comme des personnes plutôt chanceuses : « That's life, honey. That's the way it is. I think we're pretty lucky, mostly. » — « Are we? » — « Sure, we are. » ... Par son pragmatisme, Manny apparaît moins comme un homme investi d'une force morale à toute épreuve que comme un être inconscient de sa situation et aveugle à sa malchance et celle de sa femme.

subjectifs que d'une *mise en scène subjective*. En effet, chacun des plans s'accorde aux autres de manière à nous inclure dans les processus cognitifs à l'œuvre, à nous montrer toutes les étapes de la formation du jugement. Cette scène s'avère exemplaire de ce que Deleuze désignait comme constitutif du cinéma d'Hitchcock, à savoir qu'il entretient un rapport inédit à la pensée, de telle sorte que les affections deviennent des « sentiments intellectuels de relations », les perceptions, des « interprétations renvoyant à l'élément du sens » (1983, p. 267). Autrement dit, chez Hitchcock, la mise en scène met en doute la possibilité même d'une perception objective du monde : on voit moins le monde perçu objectivement que l'interprétation que la femme s'en fait, alors que le bureau d'assurance se transforme en théâtre, alors que l'action anticipée transforme cet espace quelconque en scène de crime. Narboni ne dit pas autre chose que Deleuze lorsqu'il affirme que pour les personnages, « tout fonctionne comme signe : objets, paysages, figures du monde et visage d'autrui, parce que ces héros, être de désir, essentiellement, n'y sont pas seulement mus par des affects ou des sentiments, mais par une passion interprétative et une fièvre du déchiffrement » (1980, p. 31). Nous sommes impliqués dans le cheminement de cette idée, du passage de l'impression à l'interprétation, du doute à la conviction, l'accumulation de signes qui, tous ensemble, dessinent un drame. Alors même que l'on ignore ce qui explique cette réaction, cette nervosité, on se surprend nous aussi à imaginer que Manny plonge la main dans son manteau pour y prendre un revolver, bien qu'il n'en sorte que la police d'assurance de sa femme.

Mrs Dennerly arrive à contenir son émotion le temps d'un court échange, mais sitôt qu'elle tourne le dos au client, un profond soupir nous montre combien il lui en coûte pour garder son sang-froid. Un dédoublement s'opère alors. Non seulement le spectateur est-il impliqué dans le délire interprétatif de la dame, mais il est pris à partie, impliqué dans sa « performance » : s'il y a matière à parler d'une quelconque complicité du spectateur, celle-ci ne tient pas qu'au fait de voir nous aussi les signes de la culpabilité (imaginée) de Manny ; elle tient de notre participation à la mise en scène qui se tient de l'autre côté de ce comptoir. Sous prétexte de s'enquérir d'informations relatives à sa demande, la dame s'éloigne de Manny pour rejoindre sa supérieure et la prévenir du danger. On apprend alors ce qui cause autant d'émoi : elle est persuadée que l'homme au comptoir est le même que celui qui, quelques mois auparavant, a braqué une arme sur sa collègue : « Don't look all at one time. [...] I think the man at the window is the one that's been here before. [...] *I'm sure of it...* ». Rapidement, l'erreur

d'une personne devient l'erreur de plusieurs, le délire se propage et chacun des acteurs exacerbe l'imagination des autres. On implique une troisième personne à ce petit subterfuge. Il s'agit cette fois de la victime même du cambriolage évoqué plus haut : forcée à regarder cet homme, on lui demande de confirmer qu'il s'agit bien de son assaillant. Elle est prise de panique (on le serait à moins), mais sa collègue en rajoute, elle chuchote à son oreille, comme pour la convaincre : « It's the same man ». Ce n'est plus l'indifférence qui empêche de juger par soi-même, mais bien une sensibilité à fleur de peau qui fait qu'elle n'arrive pas même à soutenir Manny du regard. Simultanément, la mise en scène d'Hitchcock nous implique dans l'erreur et nous met à distance ; on assiste à la genèse de l'erreur tout en voyant le comique de cette situation⁴⁴, la femme en état de choc, sur le point de s'évanouir, alors même que tout dépend de son verdict. C'est son jugement quant à l'identité de Manny qui aura suffisamment de poids pour que s'initie l'investigation et pour que cette méprise gagne les proportions qu'on lui connaîtra.

Ainsi la mise en scène hitchcockienne nous implique-t-elle dans l'élaboration de cette fiction, tout en déroulant avec humour les conséquences d'une impression ou d'une idée. On peut tirer plusieurs conclusions à partir de cette genèse : (1) pour qu'il y ait erreur, il fallait que les apparences s'y prêtent (on constate vers la fin du film que Manny était le sosie du « vrai » coupable) ; (2) du moment que l'idée prend forme, elle détermine le regard, si bien que (3) tous les éléments renvoient à elle comme autant de signes qui la confirment, la complètent, la prolongent ; (4) la puissance de dramatisation vient gommer tout ce qui s'y échappe, de sorte que l'on n'arrive plus à y voir autre chose ; (5) bientôt cette dramatisation s'opère à plusieurs, et chacun s'encourage et alimente les craintes des autres, si bien que ce qui n'était qu'une perception subjective prend l'ampleur d'un délire collectif ; (6) à partir de là, on n'est plus en mesure de juger par soi-même — on ne fait plus qu'ajouter son assentiment à ce qui ne fait déjà plus le moindre doute aux yeux des autres ; (7) aussi les témoins en viennent-ils à renoncer à leur responsabilité propre⁴⁵.

⁴⁴ Après le départ de Manny, Mrs Dennerly désignera un vieillard, affairé à huiler une machine à écrire, comme étant la raison pour laquelle l'« assaillant » n'a rien essayé.

⁴⁵ Lorsque Manny sera acquitté, aucun témoin ne pensera à reconnaître la part de responsabilité qu'il a pu avoir dans le tort causé : réalisant leur erreur, les deux employées du bureau d'assurance resteront silencieuses et ne daigneront même pas présenter leurs excuses à Manny, détournant plutôt le regard. Même le faux coupable s'en prend au criminel et le désigne comme responsable de l'internement de sa

Le reste du film montre en détail ce que l'individu est appelé à subir une fois pris dans les rouages de la justice. Dès l'interrogatoire, les procédures auxquelles l'accusé est soumis s'avèrent non seulement humiliantes, étranges, mais profondément inefficaces. Ce qui vaut pour l'ensemble des suspects hitchcockiens vaudra également pour Manny, à savoir que l'accusation a valeur de condamnation : dès qu'un individu est identifié comme suspect, on ne voit plus de lui que les signes d'une culpabilité présumée⁴⁶. Les procédures imposées au suspect ont d'ailleurs peu de chances de fournir la moindre preuve tant elles sont arbitraires et orientées d'avance : elles ne peuvent que réitérer la thèse de départ. En effet, les questions qu'on pose à Manny trahissent l'appréhension des policiers. Peu intéressés aux réponses du suspect, ils ne retiennent que ce qui correspond au rôle qu'on entend lui faire porter. L'emploi de Manny au Stork Club suffit à l'inspecteur pour en déduire que le musicien mène une vie de débauche, « women, drinks ... dancing, that sort of thing ». Comme le souligne Manny, il lui est pourtant impossible de s'adonner à cette vie : comment pourrait-il danser, alors qu'il est occupé à jouer de la basse ? Et, de toute façon, sa femme et lui n'auraient pas les moyens financiers de se permettre un tel train de vie. Mais cette déclaration sonne faux à l'oreille du détective pour qui la culpabilité de Manny ne fait aucun doute : « Oh, but you *had* lots of money, at times... ». On dessine peu à peu les contours d'une identité qui, pour la morale ambiante, correspond au profil d'un homme qui aurait eu toutes les raisons et les penchants pour commettre un tel délit. La procédure la plus étrange reste la suivante : on demande à Manny d'entrer dans un commerce ayant été braqué suivant les mêmes méthodes que le braquage pour lequel on le suspecte, de se rendre aux étalages du fond, sans mot dire, puis d'en ressortir. Il s'agit, en quelque sorte, d'une reconstitution d'un événement passé, donc d'une démarche analogue à celle du film lui-même : les inspecteurs, absents, se chargent de la mise en scène, donnent les consignes aux acteurs (à

femme. En réintégrant la société, il en reprend les modes de pensées et les évaluations qui ont cours, silencieux devant ceux qui lui ont fait vivre cet enfer, s'en prenant au « vrai » coupable pour les mauvaises raisons. Dans *I Confess*, c'est le « vrai » coupable, Keller, qui piège le faux-coupable.

⁴⁶ On assure à Manny qu'il n'a rien à craindre, dans la mesure où il serait innocent : « It's only a routine matter ». Dans un autre film, le colonel Julian, chargé de la réouverture de l'enquête autour de la mort de Rebecca, dira sensiblement la même chose à Maxim de Winter : « he's examining the boat now, purely as a matter of routine, you know ». Le spectateur sait cependant que Maxim a lui-même fait couler le bateau en question pour faire croire que sa femme était décédée des suites d'un accident de navigation.

Manny, aux commerçants), distribuent les rôles, etc. Or, la mise en scène *suggère* d'emblée la culpabilité censée être mise à l'épreuve. Le commerçant attend Manny de pied ferme : c'est non seulement en tant que suspect qu'il y entre, mais pour déterminer si le rôle du criminel lui colle à la peau⁴⁷. Et, tel un modèle bressonien, il a bien peu à faire pour donner corps au personnage, le regard du témoin s'en charge. La marche de Fonda est une pure exposition au regard et au jugement des autres. À l'inverse, le coup d'œil jeté en direction du commerçant est neutralisé, absolument impuissant. Non seulement est-il vulnérable, mais on peut lire son inquiétude, on le voit prendre conscience qu'il produit malgré lui les signes qui le condamnent ; il ne peut rien dire⁴⁸ ni rien faire pour empêcher cette désignation, à part se tourner vers le commerçant d'une manière un peu louche et constater qu'on le regarde *comme* un criminel⁴⁹. Même une cliente commence à s'agiter, persuadée d'avoir perçu quelque chose d'incriminant, alors qu'elle était probablement absente au moment du cambriolage. La procédure terminée, le commerçant salue les agents, fier d'avoir pu prêter assistance à leur enquête⁵⁰.

Dans le bureau d'assurance, on avait *vu* quelque chose, l'apparence de Manny avait fait resurgir le souvenir du braquage, la situation présente trouvait son écho dans une situation

⁴⁷ « The fella [...] is expecting you » suggère non seulement qu'on s'attend à le voir entrer, mais qu'on s'est fait quelques attentes, qu'on s'est préparé à voir quelque chose de cette prestation. Autrement dit, le regard est aussi orienté que celui d'un spectateur qui, devant un film policier, cherche à déterminer qui a bien pu commettre le crime.

⁴⁸ Avant de se soumettre à l'exercice, Manny exprime un doute quant à l'efficacité d'une telle procédure : « I don't say anything? » — « Well you can if you want to. It isn't necessary. » [...] « Won't that look funny? » — « Not at all ! You're just helping us out ».

⁴⁹ Successivement, on subit le poids du regard sur soi, avant d'être placé dans la position de celui dont le regard produit ce même poids et cette même violence. Non seulement l'individu est-il livré au jugement d'autrui, mais ce jugement est prédéterminé. Si bien que lors d'une des visites de Manny, une caissière mal informée l'aborde comme s'il s'agissait d'un client ordinaire. On corrige la situation, on lui explique : « No, no, the police sent him over. Do you recognize him? ». Sa courtoisie et son sourire s'effacent aussitôt pour laisser place à un air circonspect. Elle ne s'adresse plus qu'à son patron, qui demande à Manny de reprendre l'exercice depuis le début. Tout au long du film, cette dissymétrie entre sujet regardant et sujet regardé refait surface. Au poste de police, on place Manny au milieu d'hommes portant tous un chapeau et un long manteau. On demande alors aux deux employées du bureau d'assurance de désigner lequel de ces hommes elles peuvent identifier — comme étant leur agresseur ? comme étant l'homme aperçu au bureau d'assurance l'après-midi même ? L'ambiguïté subsiste quant à ce que l'on reproche à Manny : « Count them off. And when you come to *the one you can identify*, stop » ; « Count them off from the right. Observe them carefully. When you come to *the one you know*, stop ».

⁵⁰ Ainsi, on retrouve cette figure évoquée dans la section précédente, la figure du témoin qui se fourvoie sur son devoir de citoyen et se félicite, alors même qu'il a simplement conforté une opinion erronée.

passée. D'un rapport de ressemblance, les témoins ont cru à un rapport d'identité entre les deux hommes : « *it's the same man* ». Au fil de l'enquête, les détectives avaient quant à eux amassé les matériaux permettant d'établir la vraisemblance de ces accusations, tant sur le plan moral (un tel crime n'aurait rien d'étonnant de la part d'un musicien trainant dans un monde d'alcool, de femme, « ... *that sort of thing* ») qu'au niveau des apparences (la démonstration au « liquor store » prouvait bien que les allégations paraissaient convaincantes, qu'il avait la tête de l'emploi, mais ne prouvait pas autre chose). Ainsi, les accusations peuvent-elles être tenues pour vraisemblables, plausibles, mais rien pour le moment ne constitue une preuve à proprement parler. Quant aux « preuves » mobilisées pour procéder à l'arrestation de Manny, la mise en scène hitchcockienne avait montré combien chacune d'elles était arbitraire, fausse, insuffisante⁵¹. Arrive alors le procès. Contrairement à ce que l'on serait porté à croire, le tribunal n'est pas ce lieu neutre qui permet de faire entendre les voix divergentes, de tester les allégations, d'évaluer les preuves, encore moins de juger des « faits ». Et ce pour plusieurs raisons : (1) on prend à tort les explications pour des preuves ; (2) le procès permet d'aller jusqu'au bout de ce que l'on commençait tout juste à faire au cours de l'enquête, soit la spéculation quant aux raisons et aux motifs, donc aux explications du crime ; (3) du moment qu'on arrive à *expliquer* les faits allégués, ceux-ci se voient octroyer la valeur de *faits réels* ; (4) or la seule explication qui tienne au sein du tribunal est l'explication de type psychologique⁵² ; (5) d'où l'insistance sur les motifs

⁵¹ Le moment où l'on procède à l'arrestation de Manny opère un changement de ton des plus drastiques. On lui énumère à nouveau les dites-preuves tenues contre lui (sa retranscription du billet écrit lors du braquage, dans laquelle une faute d'orthographe est mystérieusement passée de l'original à la copie de Manny ; le témoignage des deux femmes qui affirment l'avoir vu au bureau d'assurance l'après-midi même) pour ensuite le forcer à passer aux aveux. Ce qui était sous-entendu précédemment ne fait plus le moindre doute : « *There is no use beating around the bush. You held up the office, you may as well say so* ». Il conteste, mais sa parole n'a pas le moindre poids. On ne prend pas la peine de réfuter sa version des faits, tant on tient comme invraisemblable les raisons qu'il avance pour expliquer sa présence au bureau d'assurance l'après-midi même — faire un emprunt sur la police d'assurance de sa femme. La vérité ne satisfait tout simplement pas les enquêteurs : « *You better think of another story. Something plausible* ». On voit déjà apparaître ce qui vaudra pour la suite, à savoir que les procédures se suivent comme autant de moyens de torture visant à faire dire à l'accusé ce que l'on veut bien entendre, qu'il profère de lui-même l'aveu d'une culpabilité qu'on s'acharne à lui faire porter.

⁵² Ce n'est pas simplement qu'on fasse intervenir la psychologie, mais que l'usage qui en est fait va de pair avec une représentation simplificatrice de ces phénomènes, qu'on se réfère à une compréhension conventionnelle, simplificatrice et déformante de la psychologie pour s'en servir comme principe explicatif. Autrement dit, l'explication psychologique est fictionnelle à la fois dans ses présupposés (compréhension générale) que dans son application (reconstitution/interprétation psychologique des

et les justifications : si on arrive à remonter jusqu'aux intentions qui sous-tendent l'action, on sera parvenu à reconstituer la *trame explicative* du drame. C'est dire que le tribunal n'est jamais le lieu d'éclaircissement de la vérité, qu'il est inapte à statuer sur les faits. Non seulement s'agit-il d'une machine de production narrative, mais celle-ci prend à tort ses fictions pour des vérités.

On est alors à même de comprendre dans quelle mesure l'identité devient affaire de fiction : la reconstitution des événements dépend essentiellement d'une recomposition de l'identité, de l'élaboration d'un portrait moral vaguement inspiré de l'accusé. On réécrit non seulement les faits, mais on prête une histoire à l'accusé, on lui recrée tout un passé, on lui attribue des traits de caractère, des penchants, des désirs, refoulés ou non, tout ce qui pourrait compter comme disposition à commettre l'acte répréhensible. Il n'est plus possible pour le principal intéressé d'avoir voix à sa propre histoire, non seulement parce qu'il est partial ou qu'il a trop à perdre, mais parce que l'accusation affecte déjà sa crédibilité : tout ce qu'il affirme apparaît suspect d'emblée: même l'homme d'église (*I Confess*) perdra toute crédibilité sitôt qu'il sera appelé à comparaître⁵³. Ainsi, le tribunal est-il le lieu par excellence de l'écrasement de la subjectivité, de la négation de ce que nous sommes, de la réduction de notre être à un jugement imposé du dehors. L'accusé s'y trouve littéralement exposé, livré au regard des autres, dépossédé de la possibilité d'avoir voix à sa propre histoire et de se définir selon ses propres termes⁵⁴. C'est dire que cette production narrative va de pair avec la négation de sa voix. Dans *Dial M for Murder*, Grace Kelly est littéralement muette, figée, stupéfaite, pendant que le juge prononce sa sentence et la condamne à mort ; quant au silence de Montgomery Clift dans *I*

événements). On se réfèrera à nouveau à la critique nietzschéenne des préjugés moraux à l'égard de l'interprétation psychologique, notamment dans *Ecce Homo* : « Cette Circée de l'humanité, la morale, a radicalement et fondamentalement falsifié toute la psychologie — elle l'a infectée de la morale » (1992, « Pourquoi j'écris de si bons livres », §5). Voir Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, « Le corps comme fil conducteur » (2009, p. 83-87).

⁵³ Le juge mettra d'ailleurs les jurés en garde : la fonction cléricale de l'accusé ne doit pas exercer la moindre influence, favorable ou défavorable, quant à leur délibération.

⁵⁴ C'est un thème qui dépasse largement les films de procès. Si l'identité est du domaine de l'image, c'est qu'elle est aussi affaire de réputation : le meilleur moyen pour neutraliser la voix d'un autre, c'est de le décrédibiliser, l'humilier, le montrer comme étant capable de mensonge — sa voix n'a plus aucun poids ni aucune valeur dès qu'on se fait des soupçons à son égard. La négation d'une voix particulière peut se faire de bien des façons. L'internement de Rose en est un exemple. L'analyse que nous proposons suggère, il me semble, qu'il y a du vrai dans sa folie : « It doesn't do any good to care. No matter what you do, they've got it fixed so that it goes against you. No matter how innocent you are or how hard you try, they'll find you guilty. Well, we're not going to play into their hands anymore ».

Confess, on nous en donne l'explication dramatique, à savoir qu'il est tenu de ne rien dire par les lois de la confession ; dans *The Wrong Man*, c'est ironiquement l'avocat de la défense qui contraint son client au silence, clamant haut et fort que ce dernier n'a pas à prouver quoi que ce soit : « he can sit here mute and say not a word... ». Certes, dans la tradition juridique de la Common law, le droit au silence est habituellement invoqué pour protéger l'accusé. Mais, vu les circonstances, l'invocation de ce droit par l'avocat de la défense n'a rien pour rassurer Manny. Alors même que tous les témoins appelés à comparaître le croient coupable, son avocat adopte la même stratégie que le procureur et appelle le jury à juger de cette affaire à partir des témoignages de ces « citoyens de bonnes réputations ». Si on assiste au procès à travers le regard de Manny, c'est notamment parce qu'il se trouve dans une situation analogue à la nôtre : il est forcé au silence, spectateur impuissant d'une mécanique implacable. On voit repasser ses propres déclarations déformées par les policiers, les mots qu'il a prononcés durant l'enquête à quelques écarts près, repris de manière à lui faire porter le blâme. Et tant qu'il est contraint au silence, le champ est libre pour ceux qui s'appliquent à l'inculper, les acteurs du procès peuvent librement procéder à la composition de son personnage.

Dans *I Confess*, cette falsification est d'autant plus cruelle et pernicieuse qu'elle est directement branchée sur la soif de scandale et le désir de condamnation de la petite bourgeoisie de la ville de Québec. Au cours du procès, on essaie moins d'établir les circonstances entourant la mort de Villette que de faire la démonstration de la médiocrité morale de l'accusé, spéculant sur les raisons qui auraient pu le pousser à commettre un tel crime. D'ailleurs, ce n'est pas seulement le silence du père Logan qui le trahit et le rend coupable, c'est aussi le témoignage de Ruth et l'appropriation qui en est faite par la police et le procureur. Croyant ainsi fournir l'alibi qui innocenterait l'homme qu'elle aime, sa longue déposition au poste de police leur a plutôt donné le mobile qui manquait à l'enquêteur⁵⁵. Le procureur de la couronne, pourtant ami

⁵⁵ C'est parce que la « justice » fonctionne sur cette base, qu'elle ne s'attarde qu'aux mobiles, que, dans *Strangers on a Train*, Bruno propose à Guy d'échanger leurs meurtres (« You'd be afraid to kill her, you know why. You'd get caught. And what would trip you up? The motive. ») ; dans *Trouble With Harry*, il n'y a pas de « mauvaise conscience », on ne déterre pas le corps pour se soulager du poids de la faute, mais pour s'assurer que la police ne remontera jamais jusqu'à nous (« I know the police and their suspicious ways. You're guilty until you're proved innocent ». Et plus tard : « *I don't care if I killed him or not, for all that matters. But I'll get the shakes whenever I see a policeman* ») — dans leurs délibérations, les personnages en viennent même à réfléchir à qui détient le meilleur mobile (on se

de Ruth Grandfort, n'hésitera pas à user de ce témoignage pour en détourner le sens, pour en proposer une interprétation non seulement fausse, mais la plus basse, la plus vile et la plus humiliante. Pour forger les preuves de la culpabilité du père Logan, il lui faut aussi miner l'image de Ruth, les humilier tous les deux. Il n'est plus question de faire la lumière sur les faits par souci de justice ou de vérité, on s'attarde plutôt à la réputation des individus, qui est affaire d'image, de composition ou de décomposition. (Superficialité du tribunal.) Partant de leur passé commun, on suggère, on laisse entendre qu'ils ont consommé leur amour dans le plus grand secret, et ce, pendant des années ; de leur amour passé, on fait croire à une liaison illicite entre un homme d'église et une femme mariée. En cela, le palais de justice n'est pas mieux qu'un tribunal populaire. (Mauvaise foi du tribunal.) Pour miner leur réputation, on procède par de légers écarts, par détournements délibérés, « by twisting words » : tout ce qui est dit est susceptible d'être retourné contre soi, chaque déclaration peut être reprise, détournée, utilisée à contresens, de telle sorte qu'il n'est plus possible de se défendre sans ajouter au malentendu⁵⁶. Certes, le refus de Logan de répondre à certaines questions du procureur ne joue pas en sa faveur. Tenu au silence par le secret de confession, ses réponses partielles laissent le champ libre aux pires insinuations : sous prétexte qu'il a frappé Villette alors que celui-ci était témoin d'une scène prétendument inoffensive, il aurait certainement été capable d'aller plus loin, jusqu'au meurtre, pour protéger la réputation de Ruth Grandfort ; incapable de faire face à un scandale public, il n'hésiterait pas à user de sa force physique ; etc. Autant d'allégations qui servent de

demande, un bref instant, s'il ne serait pas préférable de s'en tenir aux faits, « we'd better stick to the truth, what there is of it », croyant à tort qu'il est mort des suites d'un coup à la tête par Miss Gravely dans un cas de légitime défense) ; et enfin, c'est sur cette base que dans *Dial M For Murder*, le mari met méticuleusement en scène le meurtre de sa femme, et qu'il vient faire les petits ajustements sur la scène du crime alors que son plan initial ait mené à des conséquences qu'il n'avait pas prévu, sa femme ayant survécu à l'agression, et ce, aux dépens de son agresseur.

⁵⁶ C'est ce qu'expérimente Ruth au cours du procès, alors qu'elle est interrogée par le procureur : « You're twisting my words, you haven't listened to me... ». Ce dernier fait pression pour qu'elle dévoile au grand jour ses sentiments à l'égard de Father Logan. Elle refuse de répondre, la défense dresse une objection que le juge refuse aussitôt. Pour la forcer à parler, le procureur va brandir la transcription de son témoignage, menaçant de le lire dans sa totalité devant la cour. Une nouvelle objection est levée. Cette fois, même le juge questionne la pertinence de cette indiscretion, ce à quoi le procureur donne comme explication : « I'm trying to establish a motive for the murder. I'm trying to discover if Villette's blackmail was based on his knowledge not merely of one night at his home but also of a continuous, uninterrupted, illicit... » — Ruth aura beau l'interrompre, s'insurgeant devant de telles insinuations, l'idée aura fait son chemin jusqu'aux oreilles dans la salle d'audience.

provocation, jusqu'à ce que Logan s'empporte, prouvant dans un moment de colère le point soulevé par le procureur. Alors qu'il élève la voix et que ses mots résonnent dans le palais de justice (« No, I did not! »), il produit malgré lui les signes de la culpabilité qu'on s'efforce de lui faire porter ; il donne l'impression d'être un homme susceptible de colère, de violence, sujet à des moments d'égarement ou de pertes de contrôle, porteur d'une agressivité telle qu'il serait bien capable de meurtre. Chaque geste, chaque mot, de même que les silences et les hésitations sont captés, détournés, repris de manière à affiner les traits du personnage qu'on élabore : s'il perd son sang-froid en plein procès, il était bien capable d'éliminer Villette, ne serait-ce que pour mettre un terme au chantage qui pesait sur Ruth et lui.

C'est en ce sens que l'identité personnelle est l'objet d'une création à plusieurs mains : le tribunal est le théâtre de l'injustice et de l'incompréhension, le lieu par excellence de la réification et de la fixation de l'identité, dans la mesure où chacun participe à la création d'un personnage ou d'une identité morale qui viendra se substituer à l'individu. Or, comme on l'a vu, le principal intéressé n'a pas son mot à dire dans cette composition, si bien qu'elle se fait sans son aide, voire à ses dépens, qu'il en est le spectateur impuissant alors que tous le condamnent, que chacun le désigne et l'identifie comme coupable. La contribution des différents acteurs du procès n'est pourtant pas de même nature. Contrairement aux individus appelés à la barre (témoins, accusés, spécialistes, etc.), les procureurs et les avocats sont investis d'une puissance d'écriture particulière, assurée par leurs talents d'orateurs ; non seulement leurs questions permettent-elles aux témoins de divulguer les différentes trames, les bribes, les fragments d'histoire selon leur point de vue respectif, constituant ainsi les éléments de preuve, mais c'est finalement le procureur qui va fournir les conclusions, les déductions, l'interprétation à tirer de ces témoignages, qui va organiser ces bouts de récit pour leur faire dire ce qu'il veut, pour les discréditer, ou, au contraire, leur donner la charge qu'il faut pour convaincre les membres du jury. Autrement dit, ces « puissances d'écriture » apparaissent comme conditions de la production narrative au moins en deux sens : (1) elles *rendent possible* la divulgation des éléments de preuve (lesquels sont fournis, donnés, formulés par les individus appelés à la barre) ; (2) elles en déterminent ensuite le sens et l'interprétation, les articulant entre elles pour constituer un portrait général des faits. Il n'est peut-être pas banal si, dans les films, cette puissance est distribuée de manière inégale entre les deux partis : quand la défense n'est pas absolument absente du film, elle est montrée comme étant inefficace, incompétente, impuissante

à contrer l'accusation, incapable de montrer comment l'élaboration de la faute relève d'une falsification⁵⁷. (Partialité du tribunal.)

Si on a insisté sur la puissance d'écriture dont les avocats et procureurs sont investis, celle-ci ne diminue en rien l'apport des autres participants. L'autorité apparente des orateurs sur cette production n'a d'égal que l'état de dépendance dans lequel ils sont vis-à-vis des autres. En effet, ils ne peuvent eux-mêmes fournir les matériaux nécessaires à la reconstitution du crime sans l'apport des témoins. Ce rapport de dépendance n'est pas sans rappeler celui du metteur en scène à l'égard des acteurs : il doit lui aussi composer avec autrui, il doit nécessairement partir de leurs mots, composer à même leur corps, leurs gestes, etc. Il faut penser la comparution d'Otto Keller comme la performance d'un acteur. Au moyen d'un faux témoignage, il utilise l'appareil juridique à ses propres fins, de manière à incriminer le prêtre pour le crime qu'il a lui-même commis. Pour ce faire, il ne formule pas la moindre accusation contre celui-ci, il n'évoque jamais le crime en question : il se contente plutôt de *jouer les innocents*, procédant à une description des événements qui suggère les choses plus qu'elle ne les dit, laissant aux autres (procureur, audience, juge, jury) le soin de tirer les conclusions par eux-mêmes. Il fournit au procureur toutes les pièces qui lui manquent, rapportant le déroulement de leur rencontre (à lui et Logan) dans la chapelle, durant l'heure suivant le meurtre. Or, sa version des faits procède d'une inversion des rôles : il rapporte tout dans le détail, mais en projetant ses propres réactions sur l'homme d'église, et vice-versa. Par les moyens de l'acteur, il parvient à redistribuer les rôles : il se prête au jeu du procureur, prend part à cette composition pour l'orienter comme il

⁵⁷ On est forcé d'évoquer deux films qui brillent par leur absence, soit *Paradine Case* et *Murder !*. Bien qu'il s'agisse de films de procès, le point de vue est décentré vers d'autres figures que celles de l'accusé, ce qui permettrait de repenser à nouveaux frais les enjeux soulevés ici. Dans *Paradine Case*, c'est justement l'avocat de la défense qui est à l'avant-plan, aveuglé par la fascination qu'il a envers sa cliente. Quant à *Murder !*, sir John figure parmi les membres d'un jury auquel il s'oppose : ils sont prêts à condamner une femme amnésique pour un meurtre, alors qu'elle n'en a pas le moindre souvenir et que les preuves manquent. Les autres membres du jury voulant en finir le plus rapidement possible avec ce procès (« We mustn't be long. Time's money, you know ») il affirme : « I'm not a man of business but a man of the theater who has trained himself to apply the techniques of life to the problems of my art. But today, ladies and gentlemen, that process is reversed. I find myself applying the techniques of my art to a problem of real life. And my art is not satisfied ». Il formulera plus tard ce qu'il nomme les deux fonctions de l'artiste : utiliser la vie pour créer l'art, utiliser l'art pour critiquer la vie. *Murder !* est sûrement le film où cette question du rapport entre théâtre et procès, entre le tribunal et la scène, est le plus manifeste.

l'entend, en disposant les éléments de manière à en déterminer le résultat. Appelé à la barre des témoins, sa voix n'est pas frappée du même discrédit que celle de l'accusé, ce qui lui permet d'avoir une certaine emprise, un certain contrôle sur cette histoire — il la détermine de l'intérieur par les matériaux qu'il fournit. Depuis le banc des accusés, Logan assiste à cette performance, on le voit qui s'agite pendant que Keller forge délibérément les preuves contre lui. Ce témoignage suscite bien sûr une certaine angoisse chez l'accusé, mais on ne pourrait réduire son agitation à l'éventualité de sa condamnation. Dans une certaine mesure, ces réactions sont autant celles du personnage que celles de l'acteur, Montgomery Clift, qui regarde cette performance : son angoisse, son attention, son amusement, la tension et les moments de surprise qu'on arrive à lire sur son visage sont celles d'un acteur qui en regarde un autre, d'un acteur, donc, observant la performance d'un autre acteur et qui se demande, mi-inquiet, mi-amusé, jusqu'où celui-ci sera capable de mener ce rôle, jusqu'où ira-t-il dans cette performance avant de rencontrer ses propres limites. Ce « jusqu'où » mesure le talent de l'acteur, pendant que celui-ci s'approprie la partie ou le rôle de Clift, qui lui, est pris dans le silence. On le regarde, nous aussi, se demandant jusqu'où la lâcheté peut aller, jusqu'où Keller ira dans le mensonge ou jusqu'où sera-t-il prêt à aller pour faire croire, pour condamner un innocent à sa place. Chaque réponse de Keller s'agence si bien avec le schéma prévu par le procureur que la scène se déploie pratiquement d'elle-même. Chaque fois que le procureur anticipe la suite sous la forme d'une question, le témoin corrobore et reprend son élan, s'enfonce encore plus loin dans le mensonge. La composition se déroule avec une telle aisance que même le procureur est pris d'un moment de doute, même lui se surprend soudainement d'une incohérence dans la version de Keller, lorsque celui-ci affirme ne pas avoir glissé mot de cette rencontre nocturne à sa femme⁵⁸. Or, cet élément de surprise n'est qu'une autre opportunité pour Keller de se donner le beau rôle dans cette histoire, alors que seuls Logan et Alma, la femme de Keller, sont en mesure de juger combien cette performance est de mauvais goût, combien il est mauvais acteur, mauvais au sens moral, soit un acteur au service du mauvais.

⁵⁸ « You spoke to your wife of this incident? » — « No, sir. » — « Why not? » — « She was asleep, sir. And also I didn't like to talk about it. It didn't seem right to me... to mention such distress as Father Logan's to anyone. It seemed a very private distress, sir... ».

On se souvient de la suite : malgré toutes ces manœuvres, le père Logan est acquitté « par manque de preuve », ce qui n'atténue en rien la violence du procès. Suite à l'énonciation du verdict, le juge outrepassé délibérément les limites de ses fonctions en exprimant son désaccord : « while I have no doubt that the jury must have reached their conclusion in utmost fairness and solemn regard for justice, I cannot help expressing my personal disagreement with their verdict ». Si l'accusé est acquitté, il n'en demeure pas moins coupable aux yeux de tous, à commencer par le juge qui énonce ce second verdict, inopérant, certes, mais qui invalide tout de même le jugement officiel, et ce, sans égard aux conséquences. À sa sortie du tribunal, tous les regards sont tournés vers Logan. Il est relâché au milieu d'une foule hostile, prête à se faire justice par ses propres moyens. C'est tout le système judiciaire, et la foule avec lui, qu'il aurait fallu tenir responsable des représailles contre Logan, si Alma ne s'était pas interposée pour le protéger. Elle en paiera de sa vie. Pour protéger le prêtre, elle désigne son mari (« ... my husband... »), avant que celui-ci ne braque son pistolet sur elle et ne l'assassine froidement sur la place publique. Quant au procès de Manny, il est interrompu lorsqu'un membre du jury coupe la parole au témoin pour demander au juge s'il est vraiment nécessaire d'en passer par toute cette mécanique, alors que la culpabilité de l'accusé ne fait aucun doute. Ce coup de théâtre est vu comme salubre par l'avocat de la défense. Après avoir échangé quelques mots avec le juge et le procureur, il revient vers Manny et lui annonce qu'il n'y avait rien d'autre à faire que d'en appeler à un « mistrial » ; ils étaient en bien mauvaise posture, mais suite à cet incident, ils pourront reprendre le procès depuis le début. L'annonce de cette « seconde chance » n'enchantait pas l'accusé, qui demande si l'on ne pourrait pas plutôt poursuivre là où on en était. À ce point-ci, la possibilité d'être reconnu coupable par la cour est perçue comme un moindre mal en comparaison du procès : une condamnation rapide serait enviable, tant qu'elle lui épargne de repasser à travers toutes ces procédures.

En quoi consiste cette violence ? Qu'est-ce qui fait qu'une sentence devient un moindre mal en comparaison du procès lui-même ? On a vu comment (1) l'identité est « un jugement, une interprétation prédéterminée », tantôt mensongère (*I confess*), tantôt délirante (*The Wrong Man*), qui fait écran à l'appréhension de l'individu ; (2) elle « procède d'une manipulation ou d'une falsification du "texte" à des fins partisans » ; (3) ce qui aboutit à une « confusion du texte et de l'interprétation », au point où le « texte originel » est étouffé par l'interprétation, le « texte second » venant se surimposer au texte original jusqu'à le rendre illisible et à le faire

finalement disparaître » (Wotling, 2009, p. 46-47)⁵⁹. Ce n'est pas un hasard si c'est une superposition d'images qui viendra mettre un terme à cette erreur judiciaire⁶⁰. Encore que cette idée d'une superposition, de la projection d'une identité morale sur l'individu ne rende pas pleinement compte du caractère violent de cette composition à l'œuvre dans les tribunaux. Il faudrait entendre chaque détournement de sens, chaque écart, chaque manipulation comme autant d'atteintes à l'intégrité de l'individu susceptibles de le détruire. L'expression de Manny, exaspéré, nous donne une idée plus juste de cette violence : « It's like being put through a meat grinder ». L'individu appelé à passer dans cette machine s'y trouve littéralement broyé, déchiqueté, jusqu'à ce qu'on puisse le modeler comme on l'entend, ou qu'on puisse s'en servir pour donner « chair » à cette fiction – jusqu'à ce qu'il l'incarne. On ne sort pas indemne ni intact de pareils procédés, et les sévices qu'on y subit sont susceptibles d'être irréparables. Le sujet est mutilé, dans la mesure où notre être moral ne repose nulle part ailleurs, derrière ou sous l'interprétation erronée, qu'il ne reste pas inchangé, en attente d'être découvert, aperçu, entendu, reconnu⁶¹. Non pas qu'une telle reconnaissance ne soit plus possible, mais celle-ci n'est plus séparable de la reconnaissance de cette souffrance, et de la part de responsabilité qui revient à chacun. De plus, cette reconnaissance de l'autre n'est pas séparable d'une reconnaissance de soi et de la violence qu'on lui impose : elle exige de notre part de sortir de l'ombre, de risquer

⁵⁹ Dans *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Wotling résume les grandes lignes de la critique nietzschéenne dirigée contre la philosophie : « Il s'agit de dénoncer un vice radical : le manque de probité de l'attitude traditionnelle à l'égard de la question du sens, et l'indulgence avec laquelle les philosophes tolèrent la falsification de la réalité pourvu que le résultat s'accorde à leurs préjugés » (2009, p. 46). Puisque la philologie sert de métaphore à Nietzsche pour synthétiser les infractions méthodologiques fondamentales ayant cours en philosophie, on aura compris que le « texte » ne désigne pas autre chose que les phénomènes, ce que les philosophes sont incapables de lire par « manque de philologie ».

⁶⁰ Il s'agit, bien sûr, de ce plan-visage de Manny nouant sa cravate, les yeux rivés vers une représentation du Christ (en hors-champ) ; par-dessus, on voit se profiler la silhouette d'un homme dans une rue sombre, marchant lentement vers la caméra ; le procédé se termine lorsque le menton de l'homme, son nez, ses sourcils, viennent combler les traits du visage d'Henry Fonda ; un fondu de la première image révèle enfin le « vrai » coupable, l'homme ayant commis les délits pour lesquels Manny était accusé.

⁶¹ Dans ces films, le système du droit n'est pas si différent des dispositifs de torture d'autrefois, où l'on écartelait l'accusé jusqu'à ce qu'il passe aux aveux : « “Arracher” la vérité » (*veritatem eruere*) est l'emblème de la nouvelle rationalité judiciaire qui, en liant étroitement aveu et vérité, fait de la torture [...] l'instrument probatoire par excellence. De là le nom de *quaestio* qui la désigne dans les sources juridiques : la torture est l'enquête sur la vérité et c'est dans ces termes qu'elle sera reprise par l'Inquisition médiévale » (Agamben, 2012, p. 41).

d'apparaître à notre tour, à nous-mêmes et à autrui, et ce, au péril de nos vies (cf. la mort d'Alma).

Une ambiguïté persiste cependant : est-ce le tribunal, la logique du procès, qui fait de l'identité une notion réifiante ? Ou n'est-ce pas plutôt la notion même d'identité, l'idée qu'on s'en fait, qui est tributaire d'une telle violence ? On serait tenté de dire que l'une et l'autre sont solidaires, qu'elles participent ensemble de quelque chose de plus profond, dans la mesure où elles héritent toutes deux de préjugés moraux qui sont au fondement même de notre épistémologie⁶². Par définition, l'« identité » exprime une égalité ou une équivalence entre deux choses : dans le cas de l'identité personnelle, celle-ci implique ou suggère une certaine permanence dans le temps, une égalité à soi-même, ou une certaine fixation de ce que nous sommes⁶³. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour que le jugement de culpabilité soit considéré comme une saisie ou une fixation du sujet dans une représentation niant la dialectique de l'histoire et du possible, ou la non-identité à soi du sujet. Qu'on se rappelle le moment où Manny est incarcéré : on le voit offrir de moins en moins de résistance, lui qui était déjà si coopérant, si docile au cours de l'enquête. Son regard est celui d'un homme brisé, devenu étranger à lui-même. La mise en scène subjective fonctionne alors d'une manière inverse à ce qu'on décrivait plus tôt : elle ne traduit plus le processus cognitif d'une subjectivité qui s'empare des éléments environnants pour en faire un drame ou une interprétation ; elle ne rend plus compte que de la désorientation de l'individu, de la prééminence du monde, de l'impuissance du sujet ou de l'impossibilité pour lui de faire fi de sa cellule ou d'en faire sens. Les lignes abstraites que dessinent les angles et les ombres traduisent la désorientation de Manny d'une manière aussi claire et efficace que la caméra prend acte de son vertige lorsqu'elle se met à tourner. Si l'accusation n'est pas fondée, si la culpabilité est imaginative, la cellule, elle, ne peut être ignorée. C'est comme si le réel renvoyait sans cesse le sujet au jugement externe, aux accusations portées contre lui, lesquelles se substituent à son propre jugement au point qu'il

⁶² C'est, à tout le moins, un aspect récurrent de la pensée nietzschéenne. Voir *Nietzsche et l'ombre de Dieu* (Didier Franck, 2009), notamment la cinquième partie intitulée « Le système des cas identiques ».

⁶³ On ne voudrait surtout pas laisser croire qu'on épuise par là le concept d'identité personnelle : il s'agit d'une notion excessivement complexe, équivoque, qui traverse de multiples champs, et qui est appelée à désigner des choses bien différentes, tout dépendant du point de vue qu'on adopte (anthropologie, philosophie, sciences sociales, mathématiques, etc.), sans compter que dans un champ particulier, différents penseurs vont en faire des usages bien distincts.

perd le sentiment de sa propre réalité. Le matin suivant, les procédures se succèdent sans qu'il n'ait le moindre mot à dire ; muet, son regard passe d'un intervenant à l'autre, sans qu'il ne soit en mesure de comprendre ce qui arrive, alors même que son sort est en jeu. Tant qu'elle est imposée de l'extérieur, la composition d'une identité morale est une production strictement négative, elle s'impose à l'individu et s'abat sur lui comme une petite mort qui n'a rien de symbolique. C'est en ce sens que la réification à l'œuvre dans le tribunal constitue une véritable menace à l'intégrité, tant sur le plan physique (l'agression dont est victime Father Logan ; le suicide d'André Latour dans *Paradine Case*), psychologique (la folie et le mutisme de Margot alors qu'elle est jugée coupable et condamnée à mort dans *Dial M for Murder*) que morale (Scottie dans *Vertigo*, alors qu'il est jugé non-coupable pour le décès de Madeline Elster), et les conséquences peuvent être fatales.

Spectres féminins : de l'obscurité de soi et de l'autre

L'identité personnelle est autrement problématique pour ces personnages dont la subjectivité est menacée d'être avalée, parfois à cause d'un traumatisme ou d'un passé irrésolu, notamment dans *Vertigo*, *Psycho* et *Marnie*. Dans le cas de Norman Bates, on peut facilement envisager comment, d'une part, la responsabilité d'un individu qui souffre d'un dédoublement de personnalité est hautement problématique, dans la mesure où celui-ci incarne à la fois la personnalité de sa défunte mère et sa personnalité propre, et d'autre part, comment l'on se trouve confronté à *l'obscurité d'autrui* et donc à nos limites en tant que spectateur, quant à notre capacité à connaître autrui⁶⁴. Par ailleurs, la problématique identitaire dans *Vertigo* et *Marnie*

⁶⁴ Dans l'émission du 15 décembre 2016 des *Nouveaux chemins de la connaissance*, la psychanalyste Colette Sollers s'en prend à *Psycho* pour sa représentation peu subtile, simpliste et spectaculaire de la maladie mentale évoquée dans le titre du film. Mais si on porte attention à ce que dit Sollers, ce n'est pas tellement au film qu'elle s'en prend qu'au discours tenu par le médecin, qui ramène la psychose à une dissociation de la personnalité, excusant du même coup le sujet qui n'y peut rien, celui-ci étant « possédé » par sa mère. Par son discours, le médecin retire toute responsabilité à Norman Bates, toute emprise sur sa condition : « la grande question, c'est l'implication subjective du sujet lui-même dans ses symptômes. Lacan a beaucoup insisté sur le fait que d'une part, la folie était inhérente au concept de l'humain, et qu'elle impliquait donc, pour ce qui définit l'humain, une marge de choix. [...] Le postulat de la psychanalyse, c'est que l'humain n'est pas une machine, et si l'humain n'est pas une machine, c'est qu'il

n'est pas sans rapport avec les enjeux des genres cinématographiques identifiés par Stanley Cavell, soit les comédies de remariage et les mélodrames de la femme inconnue⁶⁵. En effet, l'identité trouble des personnages féminins est intimement liée à des questions relationnelles, telles que la possibilité ou l'impossibilité d'une reconnaissance mutuelle et d'une saine conversation au sein du couple, la nécessité de la création d'une nouvelle femme, etc. Face au mystère entourant la possession de Madeleine, Scottie cherche à montrer qu'elle n'est nullement possédée, qu'elle peut être libre et en contrôle de son destin. Il considère cette part de mystère comme une énigme qu'il s'agit d'expliquer rationnellement afin d'en libérer la femme qu'il aime. Or, Scottie ignore que la « possession » de Madeleine fut orchestrée par Gavin Elster, de même que par le metteur en scène du film lui-même :

« Then, too, we know, as Scottie cannot, that Judy is Kim Novak acting the role of Judy. That is, Kim Novak is possessed by Judy, who is possessed by Madeleine, who is possessed by Carlotta Valdes, who is... Then who is this woman we know as Kim Novak? Who is she in the face of Hitchcock's camera? And who is Hitchcock, that he, like Scottie, has fallen in love with her? Who are we, that we, too, have fallen? » (Rothman 2004, p. 224).

Cette citation met en évidence que l'enjeu de la reconnaissance de l'autre est déterminé à la fois par le contexte et par le médium, que la possession du personnage est analogue au jeu de l'actrice en tant que possession. On comprend mieux ainsi comment l'identité (du spectateur, du personnage, de l'acteur, de la caméra, du cinéaste) devient hautement problématique dans le contexte d'un film. D'une part, parce que l'identité d'un individu est déterminée par les rapports qu'il entretient avec autrui, qu'on ne se connaît jamais soi-même avant d'être en relation avec les autres. D'autre part, le film est lui-même un réseau complexe de relations qui s'articulent non seulement dans le monde du film, mais aussi entre le monde du film et le monde réel (les

a une marge d'option. [...] La fin de psychose rend présent cette idée [...] qu'il n'est pas responsable. *Toute la question de la responsabilité des sujets dans leurs propres symptômes*, de l'implication des sujets dans leurs propres symptômes est une question fondamentale ». Au cours de l'émission, Sollers parlera aussi de l'éveil du sujet à sa propre responsabilité comme étant une condition nécessaire à la guérison du psychotique.

⁶⁵ William Rothman s'est plusieurs fois interrogé quant aux rapports entre les films d'Hitchcock et le perfectionnisme emersonien, lequel aurait profondément influencé le questionnement à l'œuvre dans les deux genres filmiques identifiés par Cavell. À cet effet, voir *Must We Kill the Thing We Love?: Emersonian Perfectionism and the Films of Alfred Hitchcock* (2014), de même que le chapitre « *Vertigo* : The Unknown Woman in Hitchcock » dans *The « I » of the Camera* (2004, p. 221-240), de même que l'analyse de Cavell intitulée « North by Northwest » parue en français dans *Le cinéma nous rend-il meilleur ?* (2010, p. 133-176).

spectateurs, les acteurs, le réalisateur). La connaissance d'un film nous entraîne donc, pour ainsi dire, vers une connaissance de soi.

*

Ne serait-ce qu'à cause du titre, *Rebecca* pose certaines difficultés quant au problème de l'identité. Le film commence avec le récit d'un rêve qui débouche sur un souvenir, narré par une voix encore anonyme: « Last night, I dreamed I went to Manderley again ». L'ouverture brouille ainsi les limites entre le rêve et le souvenir, de telle sorte que l'ensemble du film est appelé par la voix de Joan Fontaine, comme si l'image était commandée par la parole. Elle évoque ce rêve qui la ramène à cette époque révolue de sa vie : « But sometimes, in my dreams, I do go back to the strange days of my life, which began for me in the south of France ». La fin du rêve signe l'entrée dans le souvenir, ou plutôt, le rêve nous conduit au souvenir de sa rencontre avec Maxim de Winter (Laurence Olivier), au bord d'une falaise de Monte Carlo. On comprend peu après que cette rencontre a eu lieu un an après la mort de Rebecca de Winter, la première épouse de Maxim. Ainsi, l'œuvre d'Hitchcock porte-t-elle le nom d'une femme absente, désincarnée, privée de toute présence corporelle, malgré l'influence qu'elle continue d'exercer sur Manderley (on le verra, l'emplacement du corps de Rebecca deviendra un enjeu majeur). À l'inverse, la protagoniste principale interprétée par Joan Fontaine est bel et bien présente, incarnée, mais on ne lui connaît pas de nom *propre* : elle n'a pas d'autre nom que celui de son mari, un nom qui a déjà été celui de Rebecca, ce qui en fait la « deuxième » ou la « nouvelle » Mrs de Winter. Il suffit de vouloir écrire sur ce film pour se rendre compte des difficultés que cela pose, puisqu'on ne peut la désigner que relativement à d'autres, relativement à son mari ou à sa défunte rivale. Or tout le film tourne autour de cet enjeu, des dangers encourus dans l'acquisition de ce nom, de la résistance des autres à la reconnaître comme étant légitime de le porter, du danger d'être inhibée, annihilée, désintégrée par ce nom et par celle qui le portait avant elle⁶⁶. On a insisté

⁶⁶ La problématique et difficile acquisition d'un nom revient de manière systématique dans l'œuvre d'Hitchcock. À l'instar de Jones à qui l'on donne le nom de Haverstock (*Foreign Correspondent*), de Roger Thornhill que l'on prend pour George Kaplan (*North by Northwest*), ou de Judy qui se fait passer pour Madeleine Elster (*Vertigo*), le personnage de Joan Fontaine est, que je sache, le seul personnage central qui n'a pas de nom propre. Si l'on est généralement aux prises avec des personnages susceptibles de porter deux ou plusieurs noms (ce qui n'est pas sans rappeler les conditions de l'acteur, soit dit en passant), c'est le nom qui se trouve ici investi d'une polyvocité, qui appartient à plusieurs individus, ou que plusieurs revendiquent. Ce qui n'est pas propre à ce film pour autant, puisque les noms d'emprunt

dans la première section sur la responsabilité entendue comme exigence de répondre de notre place et en notre nom. Pour le personnage de Joan Fontaine comme pour nombre de personnages féminins dans la filmographie d'Hitchcock, on est forcé d'admettre que cela ne va pas de soi, que pour elles, l'acquisition d'un nom ou le fait d'avoir une place dans le monde ne sont nullement assurés.

C'est le cas de la deuxième Mrs de Winter à qui on nie toujours la possibilité d'être vue, reconnue, entendue, qui semble même être privée de la légitimité d'habiter ce monde-ci. Le fait qu'elle soit privée de nom propre n'est qu'une des manières par lesquelles le film rend compte de la dépréciation que subit le personnage de Joan Fontaine. Même qu'une majeure partie du film consiste à énumérer les différentes formes de mépris qu'on lui inflige, l'absence de considération pour ce qu'elle est, toutes les expériences qui viennent mettre en péril la possibilité d'un rapport affirmatif à elle-même⁶⁷. Ce mépris affiché à son égard commence avant même qu'elle n'ait à trouver sa place dans Manderley : après que Maxim l'ait abordée à l'hôtel de Monte Carlo, Mrs Van Hopper s'applique à dénigrer la jeune fille et lui reproche son manque de savoir-vivre. Elle se dit embarrassée par son attitude cavalière, et sa façon de s'être introduite dans la conversation ; elle s'efforce de lui faire sentir qu'elle n'a aucune connaissance des règles ni aucun sens de l'étiquette, qu'elle ignore tout de la mondanité, ou de ce que les autres, notamment les hommes, jugent acceptable ou respectable comme comportement : « Men loathe that sort of thing. Oh come, don't sulk. After all, I am responsible for your behavior here. Perhaps he didn't notice it. Poor thing! I suppose he just can't get over his wife's death ». Selon Mrs Van Hopper⁶⁸, soit l'attitude de la jeune fille a répugné à M de Winter, soit il ne l'a tout

sont rarement des coquilles vides comme le sont Haverstock, Kaplan, ou toute la gamme de pseudonymes que Marnie a dans son portefeuille. En effet, même si la grande oubliée de *Vertigo*, la « véritable » Madeleine Elster est pratiquement absente, ce nom « appartient » bel et bien à quelqu'un. (Est-ce qu'un nom propre peut nous appartenir ? Peut-il être l'objet d'une possession ? ou sommes-nous plutôt possédés par celui-ci ? C'est ce que suggèrent peut-être des films comme *Rebecca* et *Vertigo*.)

⁶⁷ Pour Axel Honneth, il n'y a d'identité que dans les conditions de l'intersubjectivité. Ainsi, « la possibilité d'un rapport affirmatif à soi-même dépend [...] de la reconnaissance et de la confirmation que nous apportent les autres sujets. [...] Un individu n'est en mesure de s'identifier pleinement à lui-même que dans la mesure où ses particularités trouvent une approbation et un soutien dans les rapports d'interaction sociale » (2013, p. 42-43).

⁶⁸ Il est facile d'oublier par quel lien Mrs Van Hopper et la jeune fille sont liées. Alors que cette dernière pourrait passer pour sa nièce, elle s'avère être l'employée de la dame, « her paid companion ». Je tiens

simplement pas remarquée, insinuant qu'il est aveugle à son égard, ou qu'elle est invisible à ses yeux, puisqu'il est trop absorbé par le deuil de Rebecca. Aussi banale que la scène puisse paraître, il s'agit de la première expérience de mépris où on lui fait ressentir son insignifiance en la comparant à Rebecca. En effet, la jeune femme en gardera un sentiment d'infériorité tel qu'elle ne se sentira jamais digne de l'amour de Maxim. Malgré tout le temps qu'ils passent ensemble à Monte Carlo, elle pense à tort que celui-ci ne l'accompagne que par gentillesse ou charité, ce qu'elle exprime à haute voix lors d'une balade en voiture : « Oh I wish I were a woman of 36, dressed in black satin with a string of pearls ». Elle rêve d'être une femme du monde, comme Rebecca l'était — elle voudrait être ce qu'elle n'est pas, ce que Mrs Van Hopper lui reproche de ne pas pouvoir être. Chaque fois qu'elle exprime ce sentiment d'infériorité, celui-ci est attribuable, d'une part, au sentiment qu'elle a de ne pas appartenir au même monde, et d'autre part, de ne pas être à la hauteur de Rebecca en matière de beauté, d'esprit (« wit ») et d'intelligence⁶⁹.

Étrange décision alors de l'amener à Manderley, de la jeter dans ce monde auquel elle est parfaitement étrangère, un monde qui porte encore la marque de Rebecca, ses initiales étant éparpillées partout dans la maison (sur les serviettes, les mouchoirs, l'oreiller, le papier lettre, le carnet d'adresse, etc.). Le mariage ne viendra nullement dissiper le sentiment de la jeune femme d'être indigne de l'amour de Maxim, au contraire. C'est à partir de leur union qu'elle se trouve *de facto* identifiée à Rebecca, portant le même nom que celle-ci avait porté de son vivant. De tout le film, on ne lui connaîtra pas d'autre nom que celui-ci, et pourtant, elle croit naturellement qu'il désigne une autre personne. Alors qu'on demande Mrs de Winter au téléphone pour connaître ses directives, la femme en question répond spontanément : « Mrs de Winter ? Oh, I'm afraid you've made a mistake. Mrs de Winter's been dead for over a year ». Tout se passe pourtant comme si la première Mrs de Winter était encore présente. Pour guider

cela pour significatif et révélateur quant à la réification et l'instrumentalisation qui est la base même de cette relation. La « valeur » de la jeune fille est relative au salaire qu'elle perçoit, que son employeur veut bien lui accorder pour l'avoir à ses côtés. Ainsi, Mrs Van Hopper est-elle incapable de voir la valeur de la jeune fille au-delà de cette utilité, de sa valeur d'usage, et la traite comme une moins que rien.

⁶⁹ Plus tard dans le film, elle dit réaliser chaque jour les qualités qui lui manquent, les qualités importantes qu'une femme doit posséder, précisément celles qu'avait Rebecca : « beauty, wit, intelligence » ; Frank lui répond qu'elle a d'autres qualités importantes : « kindness, sincerity, modesty ». Je ne sais toujours pas ce que serait une réponse « normale » de la part du spectateur, si nous sommes censés y croire ou éclater de rire devant la maladresse et l'honnêteté du comptable.

la nouvelle maîtresse de maison dans les tâches qu'elle a à accomplir, Frith l'informe des habitudes de Rebecca, de ses préférences, de son horaire, de sa manière de gérer Manderley. On croirait que chacun cherche à poursuivre sa vie d'avant. Si bien que la nouvelle Mrs de Winter refuse même la petite marge de liberté qu'on lui offre et laisse Mrs Danvers choisir à sa place en fonction de ce que Rebecca aurait demandé. Chaque fois qu'on l'interroge sur ce qu'elle aime, sur ce qu'elle est, ce n'est finalement que pour découvrir ce qu'elle n'est pas. Chaque question ne fait que révéler qu'elle n'a pas les qualités ni le savoir-faire des gens de cette classe ni de l'ancienne Mrs de Winter⁷⁰. Autrement dit, nul ne semble en mesure d'apprécier les qualités qu'elle a en propre, la privant ainsi de la possibilité de s'identifier pleinement à elle-même. Même Béatrice, en dépit de sa gentillesse, enchaîne les remarques cruelles à l'égard de la nouvelle épouse de Maxim : « I can see by the way you look that you don't care about how you look ». Involontairement, ou par manque de sensibilité, les commentaires de Béatrice sont propres à la rendre honteuse de son apparence et lui donne les raisons de croire qu'elle n'est pas le type de personne susceptible de plaire à Maxim.

Désirant se conformer aux attentes et aux désirs de Maxim, et croyant comme tout le monde que Rebecca était l'idéal féminin de Maxim, la jeune femme cherche en tout point à y correspondre, à atteindre un certain degré de sophistication. Maxim, de son côté, ne lui demande pas une telle chose, même qu'il tourne en dérision chaque petite tentative que fait la jeune femme pour y ressembler. Ce qu'il aime de la jeune fille, ce n'est pas même ce qui la distingue de Rebecca, mais bien sa capacité à le distraire de sa vie passée, à lui faire oublier sa crainte que son passé soit révélé. Il est si affairé à oublier qu'il l'amène à Manderley sans prendre la mesure du danger (qu'est-il advenu de son désespoir à l'idée qu'il ne pourra jamais plus y retourner ?), dans la plus grande insouciance, convaincu que chacun aimera sa nouvelle épouse « telle qu'elle est ». Or lui-même n'apprécie chez elle que sa naïveté, le fait qu'elle soit parfaitement étrangère

⁷⁰ « *Do you hunt? — I don't. I'm afraid I don't even ride. — Oh, have to ride down here. We all do. Which do you ride, sidesaddle or astride? Oh, yes, of course, I forgot. You don't, do you? Huh, you must. Nothing else to do down here.* » [...] « *My dear, are you fond of dancing? — Oh, I love it, but I'm not very good at it. — Do you rhumba? — I've never tried. — I say, old boy, I'm trying to find out exactly what your wife does do — Well, she sketches a little — Sketches! Not this modern stuff, I hope! You know, portrait of a lamp shade upside-down to represent a soul in torment. Don't sail, do you? — No, I don't. — Well, thank goodness for that...* » Dites ensuite, comme le prétendait Hitchcock lors de ses entretiens avec Truffaut, que ce film est dépourvu d'humour...

à toute cette mondanité — qu'elle ne soit pas du genre à se servir de cette mondanité comme d'une menace, qu'elle ne soit pas à même d'imaginer une machination telle que Rebecca l'avait fait. Autrement dit, l'affection de Maxim pour la jeune femme ne semble nullement être en vertu de ce qu'elle est, de sa singularité, des qualités qu'elle a *en propre*, mais bien en vertu de *ce qu'elle n'est pas*. Ce qu'il apprécie chez elle, c'est la part d'oubli qu'elle rend possible, le fait qu'elle seule arrive à « estomper le passé », qu'elle le divertisse encore mieux que les paysages, les richesses et les attractions du sud de la France (« you've blotted out the past for me more than all the bright lights of Monte Carlo »). L'amour qu'il lui porte n'est jamais prononcé de vive voix. Ainsi, il ne viendra jamais dissiper les illusions qu'elle se fait, les insinuations des autres qui provoquent en elle une peur et une honte dont les effets sont dévastateurs. Il ne semble nullement préoccupé par ce qui lui arrive, du poids qu'on lui fait porter, des attaques qu'elle supporte en silence. Il ne semble rien remarquer, comme si elle était, en dehors de sa simple présence, ou de ses égarements, simplement *invisible* à ses yeux (« I don't think he ever notices how I dress »). Il semble vouloir se détourner du passé, mais sans rien y changer : il ne fait qu'y tourner le dos, s'installe dans l'aile opposée, laissant vides et intactes les plus belles pièces de la maison pour habiter dans les chambres d'invités⁷¹. Au fond, Maxim fait comme les autres habitants de Manderley : il fait comme si rien ne s'était passé⁷². L'empressement avec lequel il retourne y vivre avec elle, suivant un mariage expéditif, sans fleur, sans témoin, sans robe ni habit, ne pourrait se faire sans cette part d'aveuglement. Il est dans un tel déni à l'égard du passé qu'il ne voit pas l'emprise violente que celui-ci exerce sur leur présent, qui pèse sur eux comme une menace, que cette menace tient davantage à son silence qu'à une potentielle révélation de son secret.

⁷¹ Mrs Danvers se fait un plaisir d'apprendre à la nouvelle maîtresse de maison que la plus belle chambre demeure celle de Rebecca ; c'est d'ailleurs la seule pièce depuis laquelle on pouvait voir la mer. À la première écoute, on perçoit cette remarque comme une gifle, tant ce détail est présenté comme un manque ou une marque d'infériorité – comme un autre signe qui nous dit le peu de considération que Maxim a pour elle, en comparaison de l'amour qu'il avait pour Rebecca. Or investir l'aile Est, c'est simplement une manière peu efficace de tourner la page, de ne plus regarder en direction vers la mer, non pas à cause de la douleur de la perte (conserver l'aile Ouest permet aussi de garder intact l'image du veuf inconsolable aux yeux de la société anglaise), mais parce que la mer est porteuse de son plus grand secret.

⁷² Ce qui contredirait Frank, selon qui personne en cette demeure ne souhaite vivre dans le passé : « We, none of us, want to live in the past, Maxim least of all: *it's up to you to lead us away from it* ».

C'est ce qui rend si cruelle l'arrivée de la deuxième Mrs de Winter dans sa nouvelle demeure : à mesure que la jeune fille tente de trouver sa place dans Manderley, elle est sans cesse comparée à Rebecca, de manière à exposer son inadéquation à ce monde. Cette inadéquation atteint son comble dans la scène où Maxim et son épouse regardent les films amateurs qu'ils ont tournés pendant leur voyage de noce. La séance est interrompue et on apprend à Maxim qu'un des trésors familiaux a été retrouvé brisé dans un tiroir : on accuse à tort Robert, un membre du personnel, ce qui force l'héroïne à avouer l'accident. Or les circonstances entourant la découverte de l'objet révèlent moins sa maladresse ou sa faute que sa peur du personnel, et plus particulièrement de Mrs Danvers, ce qui lui vaut cette remarque de Maxim, qui lui dit sèchement : « You behave more like an upstairs maid or something, not the mistress of the house at all ». Aussi injuste que la critique puisse paraître, l'inversion évidente montre bien de quelles façons les questions liées à l'intégrité personnelle de l'héroïne se rapportent à l'enjeu d'autorité sur sa demeure, qui devient l'objet d'une lutte entre des forces antagonistes. C'est que la protagoniste principale de Rebecca s'inscrit dans une longue série de femmes hitchcockiennes dont l'autorité est minée de l'intérieur, et dont les trois exemples les plus significatifs pour le problème qui nous intéresse sont la deuxième Mrs de Winter (*Rebecca*), Alicia (*Notorious*) et Henrietta (*Under Capricorn*)⁷³. En effet, chacune est en danger dans sa propre demeure — comme dans *Rebecca*, le mariage risque de lui être fatal. Elles y sont en danger de mort, et cette menace n'est pas métaphorique, mais bien réelle : si Mrs Danvers s'acharne à lui faire ressentir sa propre insignifiance, elle ne pousse pas seulement l'héroïne à quitter Manderley, mais bien à s'enlever la vie ; quant à Alicia, la belle-mère l'empoisonne et la cloue au lit, condamnée à une mort lente ; de même Henrietta est empoisonnée par Milly (la gouvernante), d'abord en la poussant à l'alcoolisme, pour finalement tenter de lui faire boire

⁷³ Je souligne que deux de ces personnages sont interprétés par Ingrid Bergman. Si l'on ouvrait la série à des films réalisés par d'autres cinéastes de la même époque, on pourrait ajouter un quatrième rôle, Paula (*Gaslight*, George Cukor, 1944), interprété par la même actrice. Il semble que dans chacun de ces films, il faut sortir Ingrid Bergman de sa résidence — elle est en danger chez elle, il faudrait qu'elle puisse trouver, non pas seulement une nouvelle manière d'habiter ce monde, mais un nouveau lieu d'où l'habiter, une nouvelle demeure. Et c'est sans parler de la maison du Dr. Edwards (*Spellbound*). C'est quelque chose que Bergman partage avec Tippi Hedren dans *The Birds* (et ce n'est pas seulement la maison qu'il faut quitter) de même que dans *Marnie* (elle sort de la maison maternelle, de la maison de son enfance, sans que l'on sache quel horizon s'ouvre à elle et Sean Connery.)

une dose de poison suffisante pour entraîner la mort. Il faudra déplier tous ces aspects, mais on peut tout de suite avancer que pour ces femmes, l'intégrité personnelle est menacée, en même temps que leur légitimité et leur autorité sur leur propre maison se trouvent fragilisées, attaquées par un ensemble de manœuvres pouvant être apparentées à un empoisonnement⁷⁴.

Contrairement à la deuxième Mrs de Winter, pour qui il n'est plus possible de se considérer en dehors des comparaisons constantes à Rebecca, l'héroïne de *Notorious* est toujours comparée ou ramenée à une version passée ou partielle d'elle-même⁷⁵. Ou plutôt, le manque d'imagination morale des hommes qu'elle rencontre fait en sorte que c'est toujours à partir d'une représentation réductrice de son passé que l'on rabat notre perception de ce qu'elle est. En effet, les jugements moralisateurs auxquels Alicia est exposée sont toujours liés à son passé trouble : pour la presse écrite, elle n'est que la fille unique du nazi notoire qu'on vient de condamner à la prison à vie ; les agents fédéraux, quant à eux, lui assignent une mission à l'image qu'ils s'en font, celle d'une femme peu vertueuse, alcoolique et séductrice ; Alex Sebastian est bien sûr amoureux d'elle, mais seulement en vertu d'un rôle qu'on a assigné à Alicia, et ce rôle l'enchaîne à son passé, niant ses sentiments et ses désirs (elle avait refusé sa demande en mariage, mais se voit forcée de revenir sur sa décision et de séduire un homme qu'elle n'aime pas). Les services secrets américains assignent donc à Alicia une mission à la hauteur de la considération qu'ils ont pour elle. C'est sur la base de son « aisance » avec les

⁷⁴ Les critiques n'ont pas été aveugles à cette violence envers les personnages féminins, mais ils ne s'y sont intéressés que dans la mesure où celle-ci participait selon eux du caractère misogyne de ces films. Une liste préliminaire des personnages féminins dont l'intégrité est menacée au sein de la domesticité pourrait facilement inclure : *Easy Virtue* (le mépris de la belle-mère en vient à présenter un réel danger de mort pour le personnage féminin), *Manxman* (elle est jugée pour une tentative de suicide, due à un mariage malheureux), *Shadow of a Doubt* (l'oncle Charlie assassine des veuves riches), *Rebecca*, *Notorious* (Alicia est empoisonnée par sa belle-mère), *Under Capricorn* (Henrietta est empoisonnée par la bonne), *Strangers on a Train* (l'assassinat de la femme adultère), *Rear Window* (la femme de Thorwald est démembrée par son mari), *Dial M for Murder* (Margot est victime d'une tentative de meurtre planifiée par son mari, et risque ensuite la peine de mort pour avoir tué son agresseur), *Vertigo* (la vraie Madeleine Elster est assassinée par son mari), *The Birds* (le mépris de la belle-mère est d'une violence analogue à celle des oiseaux, lesquels attaqueront Mélanie Daniels alors même qu'on la croit protégée par le foyer familial), *Marnie* (le traumatisme d'enfance, et le viol perpétré par son époux).

⁷⁵ C'est une des différences capitales qui distingue la seconde Mrs de Winter des protagonistes de *Notorious* et *Under Capricorn* : ce n'est pas son propre passé qui la menace, mais celui de son mari. De son passé à elle, on ne sait rien — il ne lui manque pas seulement un nom, mais aussi un passé, une histoire.

hommes, sa capacité à se lier d'amitié avec eux, que les fédéraux veulent s'en servir pour infiltrer l'organisation nazi (« Well, she's good at making friends with gentlemen, and we want somebody inside his house, in his confidence »). Or, cette mission menace la possibilité pour Alicia de se définir elle-même, comme si on lui refusait la possibilité de changer. En effet, Alicia ne peut pleinement ratifier son passé, elle semble condamnée à laisser planer une part de malentendu à son égard. Elle fait face à un dilemme : (A) pour prouver son degré d'appartenance aux valeurs américaines, pour se dissocier de son père (ou se racheter de la trahison de celui-ci), elle doit accepter la mission qu'on lui assigne, qui consiste à séduire Sebastian ; (B) pour se dissocier des projections morales dont elle est l'objet (pour prouver qu'elle n'est plus la même), elle doit refuser la mission. C'est comme si son appartenance à ce monde exigeait de sa part qu'elle choisisse entre deux manières de se trahir elle-même. Or, ce dilemme n'aurait peut-être pas une telle portée si Alicia avait de bonnes raisons de croire à la possibilité que l'on reconnaisse comme valable son mode d'existence, qu'on la reconnaisse selon ses propres termes, ce qui reviendrait à reconnaître ses désirs et ses aspirations.

À plusieurs reprises, le caractère méprisant du rôle qu'on lui assigne est souligné. Lorsqu'on l'informe des détails entourant cette mission, Devlin se met en colère et questionne la décision de ses supérieurs. Selon lui, Alicia n'accepterait jamais de faire une chose pareille : « I don't think she's that *type* of woman. She strikes me as being... ». Un supérieur l'interrompt sur le champ et questionne son attitude, parvenant ainsi à le « ramener » à lui ou à le faire réintégrer les rangs. L'élan avec lequel il était prêt à s'opposer à cette vision générale est soudainement contenue, neutralisée, ramenée à un vocabulaire allant dans le même sens que ses confrères. Au lieu de dénoncer cette mission et son caractère dégradant, il disqualifie Alicia pour son manque d'expérience comme agent secret. La contestation n'a pu être acheminée vers la parole, et Devlin laisse ainsi régner l'ambiguïté, il s'abstient de dissiper le malentendu (à son égard, et à l'égard d'Alicia)⁷⁶. Ce que pouvait exposer la contestation de Devlin, c'était

⁷⁶ N'est-ce pas là un trait commun des deux films qui nous occupent ? Maxim de Winter laisse planer l'ambiguïté, il ne dissipe jamais le malentendu, n'affirme jamais totalement son amour, ce qui entraîne son lot de conséquences fâcheuses. Par leur silence et leur inaction, non seulement se rendent-ils obscurs et incompréhensibles, mais l'un comme l'autre se rend complice de la persécution qui menace l'intégrité de la femme qu'ils aiment. En niant leur propre voix, ils participent à la négation des voix de ces femmes. Ils ont chacun leurs raisons (ce qui ne veut pas dire que leur silence soit justifié) : pour Maxim, il semble

justement le manque d'imagination morale de ces hommes, leur incapacité à voir le caractère méprisant de cette mission, leur incapacité aussi à voir ce qu'il y a de méprisant dans leur attitude à l'égard d'Alicia. Autrement dit, il aurait pu alors montrer l'écart dans leurs manières respectives de considérer Alicia — et par là, peut-être se serait-il rendu incompréhensible à leurs yeux, révélant ainsi qu'eux et lui ne partagent pas le même monde moral. Il finira par le faire plus tard, y allant d'une violente réplique lorsque Beardsley exprime son inquiétude quant aux actions d'Alicia, sa réticence à faire confiance à une femme comme elle, « a *woman of that sort* ». Par provocation, Devlin lui demande d'explicitier ce qu'il entend par cette expression, ce à quoi il répond : « Oh, I don't think any of us have any illusions about her *character*, have we, Devlin? ». Si Beardsley affiche ouvertement le mépris et la condescendance qu'il a pour Alicia, la réponse de Devlin révèle au grand jour l'hypocrisie de ces hommes et dénonce leur étroitesse d'esprit :

« Not at all, not the slightest. Miss Huberman is first, last and always not a lady. She may be risking her life, but when it comes to being a lady, she doesn't hold a candle to your wife, sir, sitting in Washington playing bridge with three other ladies of great honor and virtue ».

Ce dialogue permet d'apporter quelques précisions quant à l'imagination morale de Beardsley et des autres agents fédéraux : (1) le mépris de ces hommes à l'égard d'Alicia ne vise pas simplement un trait de caractère ou un aspect précis de sa personnalité, mais désapprouve *cette* femme dans son ensemble ; (2) le jugement en question se rapporte à Alicia comme à un *type* connu, reconnaissable, dont elle ne serait qu'un cas particulier, « a woman of that sort » ; (3) on se réfère à ce type comme à une nature, comme s'il parvenait à résumer adéquatement l'identité d'Alicia ; (4) ce qui ne participe pas de cette nature est considéré comme superflu, comme susceptible de nous tromper et de masquer la *vérité essentielle* de l'individu⁷⁷. La réplique cinglante de Devlin (l'une des répliques les plus satisfaisantes du film) permet de débusquer une autre supposition de ces hommes, tout en la renversant du même coup, à savoir que (5) cette femme (ou ce genre de femme) est inférieure en termes de valeur, d'honneur et de vertu, si on

que ce soit la peur (il doit apparaître comme le veuf inconsolable pour ne pas éveiller les soupçons entourant les causes de la mort de Rebecca) ; pour Devlin, c'est bien plutôt la honte ou l'orgueil.

⁷⁷ Je pense ici à la remarque ironique de Beardsley lorsqu'il dit « I don't think any of us have any illusions about her *character* », anticipant déjà les sentiments ou l'attachement de son collègue pour Alicia, disqualifiant ainsi son aptitude à poser un jugement éclairé.

la compare, disons, aux épouses de ces hommes bien en sécurité à Washington. Il révèle ainsi leur hypocrisie (et la sienne) dans la mesure où les services secrets méprisent Alicia en vertu d'un rôle qu'ils lui ont eux-mêmes assigné, qu'ils n'arrivent pas à la voir pour ce qu'elle est au-delà de ce rôle, et n'arrivent même pas à reconnaître la part de courage, de détermination et de caractère qu'il faut à cette femme pour aller de l'avant avec cette mission. Comme pour la seconde Mrs de Winter⁷⁸, on ne reconnaît pas à Alicia les qualités d'une dame (« *lady* »), alors qu'elle met sa vie en danger pour le bien de son pays⁷⁹.

Le problème avec la contestation de Devlin, c'est qu'Alicia n'est pas au nombre des témoins de la contestation de Devlin (alors que nous le sommes : il se peut que cette contestation nous soit également adressée, qu'elle dénonce notre silence comme l'indice de notre complicité). S'il prend sa défense lorsqu'elle est absente, il la traite avec mépris et continue d'agir avec elle comme s'il partageait le jugement de ses collègues. Certes, cette mission menace la possibilité pour Alicia de se définir elle-même, mais cette possibilité était déjà fragile avant même qu'on apprenne en quoi cette mission consistait. À la terrasse d'un café de Rio, Alicia dit à Devlin que ce voyage est une opportunité pour elle de se prendre en main, qu'elle se sent transformée, capable de contrôle et de maîtrise de soi. Elle annonce fièrement avoir été sobre depuis huit jours : « I'm practically on the wagon. That's quite a change ». Devlin se montre cependant sceptique à l'égard de ce changement, au point de la tourner en dérision, ébranlant la confiance qu'Alicia venait tout juste d'acquérir : « It's a phase. » — « You don't think a woman can change? » — « Sure. But change is fun... for a while... ». À maintes reprises, le film nous montre que les aspirations d'Alicia dépendent d'une reconnaissance de cette aspiration, qu'elle

⁷⁸ On pourrait reprendre les mots de Devlin pour résumer le reproche adressé à la seconde Mrs de Winter : elle n'a pas d'expérience, elle ignore ce que c'est que d'être « *lady* ».

⁷⁹ Ce qui ne veut pas dire que *Notorious* met en valeur le sacrifice de soi, même que c'est cette propension au sacrifice — autre forme d'auto-négation de soi — qui est examinée, démontée, de sorte qu'on se révèle souvent être l'architecte de nos propres impasses, à la fois la victime et le bourreau. D'où la conclusion d'*Under Capricorn* : « Sacrifice. Are we sacrificing always the one by the other? This must have an end ». Comme disait Narboni, la « mise en scène subjective » dans les films d'Hitchcock nous montre combien « la volonté n'est jamais libre, la subjectivité toujours contrainte et forcée ». Cette partie du mémoire vise précisément à montrer quelles sont les contraintes, les différentes formes de violence qui menacent l'intégrité de l'identité personnelle. Mais ces films révèlent aussi combien l'efficacité de ces contraintes est à la juste mesure de notre consentement — comme si, par leur mépris, les autres ne faisaient que donner voix au mépris que nous éprouvons à l'égard de nous-même.

a besoin que Devlin croie en sa capacité de changer pour qu'un tel changement soit seulement possible⁸⁰. Mais elle se frappe à l'esprit borné du flic, à cette condescendance et cette étroitesse d'esprit qu'elle semble déjà connaître, et qui recourt sans cesse aux mêmes clichés : « Every time you look at me, I can see it dwelling over its *slogans*: "Once a crook, always a crook. Once a tramp, always a tramp." »). À la terrasse du café, les remarques froides de Devlin auront raison des résolutions d'Alicia : blessée, elle s'avouera vaincue, se tournant elle-même en dérision (« I'm making fun of myself. I'm pretending I'm a nice, unspoiled child... »), traitant cette aspiration comme simple fantaisie (« ... whose heart is full of daisies and buttercups. Nice daydream »), avant de donner raison à Devlin en se commandant un verre.

Les remarques les plus cruelles de la part de Devlin interviennent durant la scène aux courses de chevaux, lorsqu'ils se retrouvent secrètement au bord de la piste. Mis au fait du succès d'Alicia auprès de Sebastian, Devlin lui ressert les mots qu'elle avait elle-même employés par le passé, insinuant qu'il avait bien vu, qu'il savait quel genre de femme elle était, bref, que ses doutes étaient donc justifiés : « I can't help recalling some of your remarks. About being a new woman. Daisies and buttercups, wasn't it? ». Il est le premier à condamner Alicia pour avoir accepté les termes de cette mission, sous prétexte que ceux-ci étaient en parfaite contradiction avec ce qu'elle aspirait à être. Il se défend de l'avoir jetée dans les bras de Sebastian, et lui en fait porter l'entière responsabilité : « A man doesn't tell a woman what to do. She tells herself ». Dans une certaine mesure, c'est lui-même qui pose cette situation comme un dilemme : c'est lui qui exige de la part d'Alicia qu'elle refuse cette mission et qu'elle s'oppose seule à ce monde des hommes, qu'elle parvienne à rejeter toute identification à ce rôle qu'on lui assigne. Non seulement reprend-t-il la même attitude que ses collègues, mais il l'exprime de la manière la plus méprisante possible : « You almost had me believing in that little hokey-pokey miracle of yours ... that a *woman like you* could ever change her spots ». Comme le remarque Tania Modleski, la remarque cynique de Devlin porte sur l'incapacité d'une femme à changer de peau et pose un signe d'équivalence entre sexualité féminine et animalité. En bas de page, une note précise : « l'expression anglaise "the leopard can't change his spots" signifie non la mue mais bien l'impossibilité de changer sa nature, le léopard ne pouvant pas

⁸⁰ Et ce besoin de reconnaissance n'est pas dû à un manque de caractère ou d'indépendance, c'est un besoin tout ce qu'il y a de plus humain, et que nous partageons avec elle, vous et moi.

perdre ses taches » (2002, p. 96). Il s'agit selon elle d'un procédé parmi d'autres par lesquels la sexualité féminine est attaquée, condamnée, réprimée dans ce film. En effet, on chercherait à « purger » Alicia de son « excès sexuel pour la rendre digne de sa place dans l'ordre patriarcal ». Modleski identifie deux procédures : (1) Cary Grant semble toujours vouloir couvrir le corps de Bergman (masquer/nier le corps féminin) ; (2) le regard de la femme est toujours obstrué, de sorte que « la maîtrise exclusive du regard » est toujours réservée à l'homme : « Non seulement le film travaille à désincarner la femme sexuée, mais il s'acharne à lui altérer la vue (traitement que Hitchcock réserve aux femmes avec une régularité alarmante) » (2002, p. 97). Ces remarques sur l'animalité me ramènent à *Marnie*, où de multiples allusions rapprochent la relation entre Mark et Marnie au fait d'apprivoiser une bête sauvage (c'est aussi le seul film qui reprend la scène de *Notorious* aux courses de chevaux). Mais aussi ambivalent ce film puisse-t-il être, il ne s'agit non pas de réprimer la sexualité féminine, mais de la rendre possible, de l'autoriser, ce qui exige que la femme puisse justement ouvrir les yeux, se mettre au clair face à elle-même et à son passé (c'est à cause d'un traumatisme d'enfance que Marnie est effrayée par le contact des hommes)⁸¹. À certains égards, l'attitude de Devlin n'est pas différente, il me semble, du ton moralisateur de certains critiques. Le déplacement d'une description morale à une perspective éthique permet de faire du jugement une saisie ou une fixation du sujet niant la dialectique de l'histoire et du possible, ou la non-identité à soi du sujet. La notion d'identité pensée comme une nature est irrémédiablement ancrée dans cette moralisation de notre existence, qui s'acharne à nier la possibilité de changer.

On pourrait reformuler la difficulté qu'expose *Notorious* en ces termes plutôt que sous la forme du faux dilemme dressé plus haut : comment pourrait-elle être reconnue alors même qu'il lui est impossible d'être ce qu'elle est ou ce qu'elle aspire à être ? Comment Alicia pourrait-elle être aimée (comment pourrait-elle se savoir aimée) alors que Devlin exige d'elle, comme preuve d'amour⁸², qu'elle refuse la mission pour laquelle il l'a lui-même amenée jusqu'à Rio ? Il se trouve qu'en ce qui a trait aux relations humaines, c'est souvent à partir du moment où l'on demande à l'autre de nous fournir des preuves que les choses commencent à mal tourner : s'il

⁸¹ Ce qui n'est pas sans rappeler *Under Capricorn* (voir note à la page 81).

⁸² Sebastian demandera lui aussi à Alicia de lui fournir une preuve d'amour, d'être convaincu que Devlin n'est rien pour elle.

exige une telle preuve (preuve de son amour, preuve de la transformation d'Alicia, preuve de ce qu'elle est devenue), c'est qu'il a déjà fermé les yeux, qu'il a baissé les bras — rien au monde ne saurait le convaincre et dissiper ses doutes à l'égard d'Alicia. Comme quoi la reconnaissance de l'autre dépend de notre capacité à se reconnaître soi-même et à se laisser reconnaître par l'autre. Lorsque Devlin, refroidi par sa visite aux bureaux des services secrets, divulgue à Alicia les détails relatifs à sa mission, elle espère de tout son être qu'il lui demandera de ne pas le faire : l'aveu de son amour, l'expression des sentiments qu'il a pour elle, c'est tout ce qu'il fallait à Alicia pour qu'elle ait le courage de devenir qui elle est ; Devlin, quant à lui, veut qu'elle refuse par elle-même, qu'elle lui montre (et qu'elle prouve au reste du monde) qu'elle n'est pas celle que l'on croit. (« Did you say anything? That I wasn't that kind of girl? » — « I said it was up to you »). Comme le dit Alicia à la piste de course, il n'aurait fallu qu'un mot de la part de Devlin pour l'en empêcher. L'intrigue de *Notorious* est presque arbitraire, tant la souffrance qu'on nous montre était évitable. Si bien que le suspense n'est pas seulement le fait des dangers encourus par Alicia : tout le film, on se demande combien de temps les deux protagonistes persévéreront dans cette impasse, jusqu'où vont-ils s'enfoncer par entêtement. Et c'est lorsqu'il comprend que son silence a mis la vie d'Alicia en danger que Devlin va la chercher, qu'il lui déclare son amour, et la sort de cette maison⁸³.

Ainsi, on est parti des différentes expériences de mépris vécues par la seconde Mrs de Winter pour voir que celles-ci l'empêchent de s'identifier pleinement à elle-même. Or il se trouve que, tout comme Alicia, on lui refuse aussi la possibilité de changer. Dans la ballade évoquée plus haut, alors qu'elle dit rêver être une femme capable de plaire à Maxim, celui-ci arrête soudainement la voiture et lui demande : « Promise me to never wear black satin and white pearls, or to be 36 years old ». Ce qu'il y a de troublant dans ces paroles, c'est qu'il n'est pas *vraiment* en train de dire qu'il l'aime telle qu'elle est (il ne lui déclarera pas son amour tant qu'il ne sera pas convaincu que cet amour ne peut être réciproque, qu'il ne peut obtenir de réponse, c'est-à-dire, tant qu'elle ne sera pas mise au courant des circonstances entourant la mort de Rebecca), ni qu'il l'apprécie pour ce qu'elle est. Il lui fait plutôt la demande tordue de ne jamais vieillir. L'affection qu'il a pour elle n'est exprimé chaque fois qu'envers sa jeunesse, son innocence, sa naïveté ou sa « pureté ». C'est comme si, dans ces remarques supposées être

⁸³ Cette description n'est pas sans rappeler un autre film avec Carry Grant, *North by Northwest*.

charmantes, il retirait à la jeune femme le droit d'accéder à la maturité, ou de trouver le moyen d'appartenir à ce monde (lors de la demande en mariage, il dira : « it's a pity that you have to grow up »). Comment pourrait-elle trouver une manière de s'approprier ce nom ? Comment pourrait-elle devenir la maîtresse de Manderley, alors qu'on ne lui reconnaît ni la possibilité de changer, ni d'aspirer à ressembler à Rebecca, et ce, d'aucune façon⁸⁴ ? Cette fixation dans un présent perpétuel, dépourvu d'expérience, donne un indice de ce dont Maxim rêve comme union, soit une union qui serait sans passé ni histoire. Autrement dit, il souhaite une relation « pure », ce qui reviendrait au même qu'une relation non vécue, une relation qui ne subirait pas l'épreuve du temps, soit le contraire d'une relation. Et ce souhait explique pourquoi il traite chaque épreuve comme un échec, ou comme la confirmation d'une impasse qu'il voyait venir depuis le début. Ainsi, quand l'héroïne rêvait d'un dispositif permettant de capter les souvenirs comme s'il s'agissait d'un parfum, Maxim n'y voyait qu'un cauchemar, arguant qu'un tel dispositif capterait nécessairement les démons dont on tente désespérément de se défaire. Ce qui explique aussi pourquoi, quand ses démons refont vraiment surface, Maxim en conclut tout de suite au triomphe de Rebecca, qu'à cause d'elle, lui et sa jeune épouse ne pourront jamais être ensemble, et ce, malgré leur amour. C'est comme s'il fallait triompher du passé pour ouvrir le présent à la possibilité d'un amour authentique, fondé sur une juste reconnaissance de soi et de l'autre. Pour surmonter ce passé, Manderley doit brûler. (Est-ce bien ce passé trouble qui l'empêche de croire en la possibilité d'envisager un avenir avec sa deuxième femme, ou est-ce l'idée même d'avoir une histoire, un présent, un passé et un futur en commun qui le terrorise ? Sommes-nous bien différents de Maxim à cet égard ?)

Il nous reste encore à expliciter la forme que prend cette lutte (pour la reconnaissance ? pour l'existence ? pour l'autorité sur Manderley ?), les moyens par lesquels Rebecca parvient à exercer une telle contrainte, et dans quelle mesure les habitants de Manderley y participent

⁸⁴ « Depuis les tous premiers plans, [...] tout le projet du film est d'obtenir que le regard de Maxim se détourne de Rebecca pour se porter enfin sur l'héroïne » (Modleski, 2002, p. 79). Ce n'est pourtant pas parce que Maxim est rivé vers Rebecca qu'il n'arrive pas à « voir » l'héroïne, mais bien parce qu'il s'acharne à oublier ce passé qu'il n'arrive pas à considérer la deuxième Mrs de Winter, ni ce qu'elle a en commun avec Rebecca. Il se détourne de l'héroïne dans la mesure même où il se détourne de Rebecca : la négation de l'une ne saurait être au profit de l'autre.

(Maxim, le personnel, les témoins aveugles, et l'esprit de vengeance de Mrs Danvers)⁸⁵. Ces considérations s'arriment à des questions qui, selon moi, travaillent l'ensemble du corpus hitchcockien : Que se passe-t-il lorsque des individus exercent leur pouvoir sur d'autres ? Comment ce pouvoir s'exerce-t-il ? Quels sont les rapports de domination, les différentes formes de violence exercées sur les personnages ? Cette violence est-elle de même nature, qu'elle soit exercée sur un homme ou sur une femme, par un homme ou par une femme ? Dans quelle mesure nous laissons-nous contrôler, déterminer, diriger, interpréter du dehors ? Dans quelle mesure prenons-nous part à ces violences, dans quelle mesure participons-nous au déni des autres ou à ces processus qui menacent l'intégrité de certains ? Dans *Rebecca*, il s'avère que ces questions éthiques sont directement traitées comme des enjeux esthétiques, dans la mesure où cette compétition ou cette lutte implique différentes puissances de mise en scène, ou puissances de distribution de rôles, lesquelles déterminent le sens et l'orientation de ceux qui les entourent. Mrs Danvers occupe une place primordiale à cet effet, dans la mesure où elle fait tout en son pouvoir pour assurer l'emprise de Rebecca sur Manderley. C'est une chose qu'elle partage avec Norman Bates : c'est elle qui garde le passé vivant de manière artificielle, qui le garde en vie en le répétant comme s'il était toujours d'actualité. À l'instar de Norman, qui se met dans la peau de sa défunte mère, Mrs Danvers joue son propre rôle en même temps qu'elle s'occupe de la direction d'acteur : elle place la jeune femme dans la position qu'occupait jadis Rebecca, elle lui brosse les cheveux tout en vantant les mérites, les qualités, la finesse de celle qui l'a précédée, lui raconte dans le détail comment elle était et le respect qu'elle imposait. Mrs Danvers ne se

⁸⁵ La lutte pour l'autorité n'est jamais duelle. Même lorsque ce n'est pas l'homme (ou le monde des hommes) qui menace l'intégrité de la femme, il en est souvent complice, impliqué de manière active ou passive, consciente ou inconsciente. Mrs Danvers et Milly en sont les meilleurs exemples. Dans *Notorious*, l'autorité sur la maison est symbolisée par les clés. En effet, toutes les portes de la maison ne sont pas accessibles : mis à part Sebastian, seule la mère possède toutes les clés sans exception, et c'est elle qui gère les accès aux différentes pièces. À la demande d'Alicia, Sebastian confrontera sa mère pour qu'elle cède un trousseau à sa belle-fille : Alicia pourra ainsi circuler librement, capable d'ouvrir toutes les portes, à l'exception d'une seule, celle qui mène au cellier. Certains des plus beaux procédés de mise en scène impliquent cette clé, comme ce découpage impossible lorsqu'Alicia vient subtilement la dérober sous les yeux aveugles de son mari. La scène suivante commence sur ce travelling interminable, qui s'ouvre sur une vue d'ensemble de la réception, pour terminer sur la petite main prométhéenne d'Alicia, où se trouve cette fameuse clé. Ce n'est plus seulement les rapports de pouvoir au sein de l'espace domestique que la clé vient symboliser, c'est l'intégrité même de l'Amérique qui dépend alors de celle-ci.

contente pas de conserver le passé : elle le rejoue, le met en scène, et c'est par là qu'elle assure l'emprise de Rebecca sur Manderley, une emprise qui s'apparente à la hantise ou à la possession d'une âme par une autre, à la vengeance d'une âme sur une autre⁸⁶. Sa mise en scène n'a pas d'autre but que de faire ressentir à la jeune femme la supériorité de Rebecca sur elle, la force de son emprise, le degré de perfection qui lui manque. La comparaison devient si écrasante qu'elle risque véritablement d'anéantir la jeune femme. Mrs Danvers va jusqu'à faire peser sur Joan Fontaine le poids d'un regard d'outre-tombe : elle lui raconte comment, parfois, il lui arrive de sentir la présence de Rebecca dans les couloirs de Manderley. Ce n'est plus seulement le jugement des domestiques qui pèse sur Joan Fontaine, mais le regard même de Rebecca qui les scrute, elle et Maxim, dans une demeure censée lui appartenir⁸⁷. Tout cela pour faire comprendre à la jeune femme qu'elle n'est pas chez elle à Manderley.

Suite à cette performance, l'héroïne fera la démonstration de son autorité et exigera qu'on se débarrasse de tout ce qui porte la marque de Rebecca : « But these are Mrs de Winter's things! » — « *I am Mrs de Winter now* ». Elle décide ensuite de tenir un de ces grands bals pour montrer à tous que « Manderley is just the same ». Or, c'est précisément au soir du bal que la puissance de mise en scène de Mrs Danvers atteint son plus haut degré de cruauté. Alors que Mrs de Winter cherche à trouver le costume parfait pour l'événement (dans les croquis qu'elle rature, on voit qu'elle s' imagine en guerrière), Mrs Danvers propose à la maîtresse de maison de s'inspirer d'un des tableaux qui figure dans la bibliothèque, soit le portrait de Lady Caroline de Winter — déguisement qui semble fort approprié et chargé de signification, manière de s'inscrire et de revendiquer sa place dans la généalogie des de Winter. C'est que l'épouse de Maxim ignore qu'il s'agit exactement du même costume que Rebecca avait vêtu l'année

⁸⁶ À propos de cette spectralité, Hitchcock raconte comment les mouvements de Mrs Danvers étaient délibérément restreints : « Mme Danvers ne marchait presque pas, on ne la voyait jamais se déplacer. [...] C'était un moyen de montrer cela du point de vue de l'héroïne ; elle ne savait jamais où était Mme Danvers et c'était plus terrifiant ainsi ; voir marcher Mme Danvers l'aurait humanisée » (Hitchcock/Truffaut, p. 106, cité dans Modleski, 2002, p. 77).

⁸⁷ Modleski affirme : « La mise en scène et la caméra collaborent au scénario pour communiquer à l'héroïne le sentiment de sa propre insignifiance » (p. 77). Il serait plus juste de dire que la mise en scène et la caméra *nous* communiquent le sentiment d'écrasement de l'héroïne, non seulement par les acteurs de Manderley, mais l'intimidation que lui inspire (et nous inspire) ce lieu.

précédente. Lorsqu'elle descend les marches, vêtue de sa robe blanche et de son large chapeau, on assiste à une véritable métamorphose⁸⁸. Elle apparaît dans toute sa splendeur, s'approche de Maxim dans l'attente de sa surprise, mais la magnifique apparition s'avère être une vision d'horreur pour le mari qui est aussi stupéfait, aussi troublé que s'il venait de voir un fantôme. Non seulement est-elle vraiment la nouvelle Mrs de Winter (« I am Mrs de Winter now »), elle a pris sans le savoir l'apparence de Rebecca aussi parfaitement que Judy empruntera les traits de Madeleine en sortant de la salle de bain de sa chambre d'hôtel. Or, le rapprochement avec *Vertigo* ne s'arrête malheureusement pas là. Elle qui voulait se prouver aux yeux des autres et impressionner Maxim, ce dernier lui renvoie un regard horrifié et lui ordonne de se changer, sans qu'elle ne puisse saisir les raisons d'une telle réaction. Une fois dans sa chambre, Mrs Danvers en profite pour la torturer encore en lui expliquant ce qui vient de se produire. Si, aux yeux de Béatrice, la descente de Mrs de Winter était telle qu'elle croyait y voir Rebecca, Mrs Danvers affirme le contraire : « Even in the same dress, you couldn't compare ». Mrs Danvers révèle toute la haine et tout le mépris qu'elle a pour Mrs de Winter de même que ce qui, à ces yeux, légitimait un traitement aussi cruel : « You tried to take her place, you've let him marry you [...] You thought you could be Mrs de Winter, take her place [...] She's too strong for you [...] He doesn't need you. He's got his memory ». La métamorphose est presque parfaite : de même que Judy tombera du sommet de la tour où mourut Madeleine, la transformation de la jeune Mrs de Winter, pour être complète, réclame sa propre mort. Mrs Danvers serait parvenue à ses fins si un feu d'alarme en provenance de la mer n'avait pas retenti, rompant ainsi l'emprise de la gouvernante sur la maîtresse de maison. Non seulement l'incident maritime sauve la jeune fille, mais il annonce la découverte du bateau de Rebecca — et de sa dépouille — ce qui forcera Maxim à confronter son passé.

Dans la petite maison au bord de la mer, Maxim révèle les raisons de son opacité, la nature de la contrainte exercée par Rebecca de son vivant, et les moyens par lesquels elle s'est

⁸⁸ Impossible de ne pas penser ici à ce « drôle de papillon » dans *Now Voyager*, Bette Davis, qui porte elle aussi son grand chapeau lorsqu'elle revient métamorphosée. C'est un autre indice, selon moi, de l'héritage ou de l'influence réciproque et résolument complexe entre les films d'Hitchcock et les films qui composent le corpus de Cavell, les comédies du remariage comme les mélodrames de la femme inconnue.

assurée que cette contrainte s'exerce par-delà sa mort⁸⁹. En effet, ce n'est pas seulement les circonstances entourant la mort de Rebecca que Maxim confie à son épouse, mais ce qui le tenait à distance, ce pourquoi il *la* tenait à distance. C'est à ce point-ci du film que l'on parvient à voir à quel point les enjeux développés jusqu'ici croisent des considérations liées au pouvoir de mise en scène. Il s'avère que cette union était loin d'être aussi heureuse que ne le croyait Mrs Van Hopper et tout le reste de la haute société anglaise avec elle. Ce n'est que quelques jours après le mariage que Rebecca révèle ses intentions à Maxim : elle l'avait piégé, condamné à un mariage sans amour, et contraint au silence sous la menace d'une humiliation encore plus grande⁹⁰. Dans le « marché » qu'elle propose à Maxim, Rebecca parlait de cette union comme d'un grand spectacle (« I'll make it the most famous showplace in England »), dans lequel elle tiendrait le rôle de la femme dévouée, maîtresse de Manderley. Acteur et spectateur privilégié, lui seul savait que tout cela n'était que mise en scène. Si elle est parvenue à exercer pareille contrainte sur Maxim, c'est qu'elle a parfaitement saisi son caractère, ses désirs, ses inclinations, ses aspirations au sein de la société anglaise, son sens de « l'honneur familial », cette fierté qui

⁸⁹ Il ne faut pas oublier les circonstances entourant la mort de la première Mrs de Winter. En effet, *Rebecca* concrétise la crainte (ou réalise le fantasme) de Joan Fontaine dans *Suspicion*, que son mari soit un meurtrier, qu'il soit capable de la tuer.

⁹⁰ S'il y a un sens à considérer la confession comme un élément important dans la filmographie qui nous intéresse, ce n'est pas parce que s'y révèle la culpabilité et que s'accomplit l'absolution de la faute. On ne peut sérieusement considérer Hitchcock comme le cinéaste de la culpabilité ne serait-ce que parce que la culpabilité n'est jamais réelle, qu'elle n'est jamais réellement comprise. Comme le disent Rohmer et Chabrol : « Les personnages ne sont pas seulement des innocents qui sont crus coupables. Eux-mêmes se croient tels ; ils veulent l'être » (1986, p. 140). Dans une étude sur Kafka, Agamben formule une idée similaire : « Tout homme intente un procès calomnieux contre lui-même » (2012, p. 35). Pourquoi donc parler de l'aveu ou de la confession, alors qu'elle ne consiste qu'en la découverte de l'intériorisation d'un jugement faux ? Même la psychanalyse se montre prudente à l'égard de l'aveu, dans la mesure où l'aveu de sa culpabilité « équivaut toujours à un stratagème du sujet pour tromper l'Autre : en « se sentant coupable » des actions qu'il a commises, le sujet masque une autre culpabilité, bien plus radicale. [...] « Pour pouvoir continuer à ignorer la vérité de sa faute, le sujet propose à l'Autre une faute dont il n'a pas à être tenu responsable » (Salecl, 2010, p. 204). Il faut l'entendre différemment pour chacun d'eux, mais dans les films abordés dans cette section, il s'agit chaque fois de s'affranchir du faux-jugement de soi par autrui pour parvenir à ou élaborer un juste jugement de soi par soi. Ce qui ne veut pas dire qu'on doit y parvenir seul ou par nos propres moyens. C'est ce que m'inspire la plus belle scène d'*Under Capricorn*, lorsque Charles Adare place son manteau derrière une fenêtre, de sorte qu'Henrietta puisse contempler son reflet, qu'elle n'avait pas vu depuis dix ans. Si les relations sont susceptibles de menacer notre intégrité physique, psychologique ou morale, elles peuvent aussi jouer un rôle primordial quant à la possibilité de nous renvoyer une image juste de ce que nous sommes.

le prédisposait à la honte ou à la peur d'être humilié (« She knew that I'd *sacrifice everything* rather than stand up in a divorce court and give her away, *admit that our marriage was a rotent fraud* »). Elle sut que la grandeur de son nom dépendait de la reconnaissance sociale qu'on lui accorde — sa réputation traverse non seulement l'Angleterre, mais se rend jusqu'à Monaco, où Mrs Van Hopper glousse pour attirer son attention — ; si Manderley lui assurait une certaine notoriété, il lui fallait une maîtresse de maison digne de cette demeure, et Rebecca était toute désignée pour endosser ce rôle. Or, dès la signature du contrat (de mariage), elle s'arrogeait un immense pouvoir sur cette maison (de production) : dès lors, c'est elle qui dirigeait les acteurs, distribuait les rôles, elle pouvait en écrire les grandes lignes, mettait en scène de grands bals où étaient convoquées les têtes les plus riches et les plus prestigieuses de la mondanité anglaise, elle donnait les consignes aux chefs de départements (cuisinier, jardinier) et aux domestiques, etc. Elle avait certes accepté de jouer le rôle que Maxim lui proposait, mais de manière à en subvertir le sens — se laissant instrumentaliser, elle instrumentalisait la relation à son tour pour parvenir à ses propres fins. Si elle est arrivée à saisir le personnage de Maxim avec une telle acuité, à voir en lui cette susceptibilité, cette vulnérabilité à l'égard de son nom, c'est peut-être qu'elle aspirait comme lui à une certaine reconnaissance sociale, sans avoir eu la chance d'appartenir dès sa naissance à une famille aussi respectée, aussi noble, aussi vieille que celle des de Winter⁹¹. Ou ne serait-ce pas tout le contraire ? Elle ne se souciait nullement de cette notoriété, n'y attribuait pas la valeur que Maxim y accorde. Au contraire, son élévation dans cette société n'était rien d'autre qu'une manière de se venger de celle-ci, la satisfaction qu'elle en a tiré n'était nulle autre qu'une vengeance *en acte*, alors qu'elle siégeait au sommet d'un monde qu'elle exérait. Raison pour laquelle elle ne craignait pas d'être vue avec d'autres hommes ou que la vérité n'éclate au grand jour : leur mariage n'était qu'une immense mascarade tournant en dérision toute l'échelle sociale. Or, comment savourer une telle vengeance alors

⁹¹ Vers la fin du film, alors que Maxim, Favel et le colonel responsable de la réouverture de l'enquête interrogent le médecin à propos de la dernière visite de Rebecca, on découvre qu'elle le consultait en utilisant le nom de Mrs Danvers, ce à quoi Favel comprend qu'il s'agissait d'un nom d'emprunt. La surprise du médecin, lequel affirme qu'elle le consultait depuis fort longtemps, peut laisser entendre qu'elle était la fille, sinon la sœur ou la cousine de Mrs Danvers, c'est le seul indice concret que nous laisse le film à propos de ce qu'était Rebecca avant qu'elle ne devienne Mrs de Winter, et qui nous donne une idée de ce que cette union pouvait représenter comme élévation dans la sphère sociale.

qu'il n'y avait que Maxim et Favel pour en apprécier l'exécution, pour mesurer l'ironie d'un tel geste ? Raison aussi pour laquelle elle est allée jusqu'à orchestrer sa propre mort. Lorsqu'elle retourne à Manderley, après avoir pris connaissance du diagnostic (elle croyait être enceinte, mais elle a un cancer incurable), c'est pour y mourir de la main de Maxim : elle monte un dernier mensonge de toutes pièces en guise de provocation, faisant croire qu'elle est enceinte d'un autre homme, et qu'il lui faudra élever cet enfant comme son propre successeur⁹². D'où le sourire triomphant qu'elle adresse à Maxim lorsqu'il la gifle, avant qu'elle ne s'effondre et ne se frappe la tête sur une solide pièce de métal. Selon Modleski, c'est avec *Rebecca* qu'Hitchcock commence véritablement à s'intéresser aux dangers et aux ambivalences du processus d'identification, autant comme sujet de ses films qu'à travers les processus d'identification par lesquels passe le spectateur. Si l'identité personnelle est élevée au rang de problème, c'est parce qu'elle nous expose aux « dangers d'usurpation, d'anéantissement de la personnalité par l'identification à l'autre » (Modleski, 2002, p.88-89). C'est donc par l'entremise des personnages féminins que la notion d'identité personnelle est poussée à ses limites. En effet, Rebecca prend plaisir à sa propre pluralité, elle est une « figure intolérable précisément parce qu'elle jouit de sa propre multiplicité », soit sa capacité à entrer dans des rôles (épouse parfaite, maîtresse idéale), venant ainsi « subvertir la notion même d'identité — et l'économie visuelle qui en est le support » (2002, p. 87).

Aussi Maxim révèle-t-il la nature de ses sentiments pour Rebecca (« You thought I loved Rebecca? You thought that? I hated her! »), et l'amour qu'il a pour sa jeune épouse, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. Mais la déclaration de son amour n'arrive que lorsque Maxim croit avoir perdu la femme qu'il aime à jamais : c'est comme s'il lui fallait savoir que cet amour était irrecevable pour pouvoir l'admettre, l'exprimer, l'avouer (« Will you look me into the eyes and tell me that you love me now? »). Si les mots ont manqué jusqu'à présent, c'est qu'il était incapable d'aimer, incapable d'exprimer son amour, convaincu qu'il n'aurait pas été aimé en connaissance de cause — qu'on ne l'aimait pas, lui, mais seulement l'homme qu'il prétendait être, cette version de lui-même que Rebecca avait montée de toutes pièces, et avec laquelle il

⁹² Cette vengeance s'inspire peut-être des pires craintes de certains personnages shakespeariens : le scepticisme de ces hommes porte précisément sur le fait que l'enfant que porte leur épouse pourrait être celui d'un autre.

avait su composer par la suite, prolongeant le rôle du mari épanoui dans celui du veuf inconsolable. Il se croyait non seulement coupable, mais indigne d'amour, parce que cet amour dépendait de l'ignorance des autres. Comment pourrait-on l'aimer, une fois révélé qu'il a tué Rebecca, qu'il a caché sa dépouille au fond de l'eau, qu'il a délibérément identifié le corps d'une inconnue comme étant celui de sa femme ? Pour être en mesure de reconnaître la deuxième Mrs de Winter, de la voir pour ce qu'elle est, ne devait-il pas d'abord se laisser connaître et se reconnaître lui-même, mettre au clair ce passé qui ne passait pas et qui les menaçait depuis le début ? Ce qui nous rend opaque, c'est ce sentiment de ne pouvoir être compris, de porter en soi un secret que nul ne pourrait comprendre, que nul ne pourrait porter ; c'est une manière de se concevoir — ou de concevoir l'âme — non seulement sous la forme d'une intériorité, mais comme ce qui doit *rester* à l'intérieur⁹³. Ainsi je reste étranger à l'autre par mon silence, et le rompre ne serait en rien le surmonter : je demeure, pour l'autre, quoi que je fasse, inintelligible, incompréhensible, étranger. La découverte du corps de Rebecca et la révélation des circonstances de sa mort appelle une autre question : qui fut enterré à sa place ? Le corps qui repose dans la crypte familiale n'est pas celui de Rebecca, mais celui d'une *femme inconnue*, « an unknown woman, unclaimed, belonging nowhere », que Maxim a sciemment identifiée comme étant son épouse. On est tenté de faire un rapprochement troublant entre le personnage de Joan Fontaine et cette femme inconnue : chacune a pris la place de Rebecca, l'une dans la crypte, l'autre dans Manderley ; chacune demeure inconnue, innommable, sans histoire et sans identité en-dehors de cette identification légale (sur les papiers de mariage et sur la tombe) en tant que Mrs de Winter ou « late » Mrs de Winter⁹⁴.

À la suite de ces révélations, Maxim s'éveille enfin à ce qu'a vécu sa jeune épouse, ce qui marque la deuxième métamorphose de la seconde Mrs de Winter. Il voit que quelque chose a changé chez elle, que le fait de lui avoir révélé la part sombre de lui-même a transformé sa

⁹³ Voir la lecture de la philosophie cavellienne d'Espen Hammer, *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Pour Cavell (selon Hammer), les souhaits et les peurs sous-jacents à la fausse image selon laquelle nous habitons notre propre monde séparé des autres — et le déni des autres qui lui est implicite — sont destructeurs et ultimement tragiques (2002, p. 15).

⁹⁴ Ce n'est sûrement pas un hasard si *Rebecca* paraît un an avant *Lettre d'une jeune inconnue* de Max Ophüls, film auquel Stanley Cavell fait explicitement référence lorsqu'il identifie ce groupe de film sous le nom de « mélodrame de la femme inconnue » : la jeune inconnue de Max Ophüls est incarnée par nulle autre que Joan Fontaine.

jeune épouse de manière irrémédiable : « That funny, young, lost look I love won't ever come back. *I killed that when I told you about Rebecca.* » Il semble en effet qu'elle ait changé. Elle est maintenant vêtue de noir, couleur du deuil, comme affligée, tant par la mort (répétée) de Rebecca que par la perte d'une part d'elle-même ; quelque chose est mort en elle, l'innocence, perdue à jamais. S'il y a matière à ramener ici cette idée de la perte de l'innocence, elle apparaît ici comme le fait d'un apprentissage douloureux qui s'apparente à une sorte de deuil. Il se peut que la prise de maturité passe par ce genre de « petite mort », inhérente à ces transformations, ces transitions majeures au cours desquelles on élabore soi-même son propre mode d'existence. Il y a quelque chose de douloureux dans le fait d'abandonner une vieille défense, de se défaire d'un jugement à son égard, de renoncer à une habitude, aussi néfaste puisse-t-elle être, ou dans le fait de vaincre une peur qui semblait nous définir. L'évocation du deuil permet de reconnaître la douleur inhérente à la dernière partie du film, alors que la jeune femme semble enfin avoir sa place auprès de Maxim. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit maintenant hors de danger.

Pour en finir avec *Rebecca*, j'ajouterais quelques remarques à propos de la qualité spectrale de ce film⁹⁵. Quelle est le sens de cette qualité ? Comment se traduit-elle dans l'ensemble du film ? Nul doute qu'elle est liée à l'emprise du passé sur le présent (nous aurons l'opportunité de revenir sur cette question de l'articulation temporelle, mais j'en profite pour remarquer qu'il en a été question tout au long de ce mémoire), ou encore, à l'emprise des autres sur nous-mêmes (l'enjeu du conformisme), à la détermination de soi-même par le jugement d'autrui et à la mesure selon laquelle nous nous laissons déterminer ainsi. Reste que cette dimension spectrale se révèle également par la caméra, notamment à deux moments précis, à commencer par « l'aveu » de Maxim. Dans cette scène, Maxim paraît en transe, absorbé par le passé qu'il déplie, passé auquel lui seul peut accéder. Son corps est traversé par ce souvenir —

⁹⁵ À propos de *Gaslight* (Hantise), Cavell parle de la hantise comme une conséquence de notre peur d'habiter ce monde. Comme quoi, la plupart du temps, nous nous contentons de le hanter à la manière d'un spectre — ce qui, nous dit Cavell, est une manière de l'habiter. Si j'ai raison de reprendre à mon compte cette « spectralité », c'est qu'elle me permet de formuler la responsabilité comme exhortation à habiter ce monde (répondre de nous-même), à surmonter notre honte de nous-même, ce qui implique l'acquisition (ou la revendication) de la liberté. « Quel est le sceau de l'acquisition de la liberté ? — Ne plus avoir honte devant soi-même » (Nietzsche, GS §275). Deux bémols : (1) pour Nietzsche, la liberté est à comprendre d'une manière bien particulière, elle ne désigne pas la liberté au sens commun, conçue comme l'absence de détermination ; (2) l'aphorisme dit de ne plus avoir honte « devant soi-même », et non « devant les autres ». Quelle différence ?

son regard est tourné vers l'intérieur, ou plutôt, il parcourt la pièce des yeux comme si les événements s'y déroulaient de nouveau. Or, la caméra partage cet état de transe et retrace, sur les lieux du crime, le déroulement de la scène ; elle répète le trajet en suivant les déplacements d'un corps qui manque (ce même corps qui, comme on vient de l'évoquer, n'a pas été enterré dans la crypte familiale, mais gisait sous l'eau dans un bateau que Maxim a volontairement fait couler). Quand la caméra rejoint Maxim, il est encore tout absorbé, mais plutôt que de répéter ses propres gestes, il est pris de faiblesse, donnant à voir la démarche chancelante de Rebecca juste avant qu'elle ne s'écroule et ne se frappe la tête (possession d'un esprit par un autre). Cet état de transe trouvera une variante très forte dans *Marnie*, lorsque la femme adulte se voit submergée par le souvenir d'enfance, les yeux rivés vers un ailleurs inaccessible à Mark, alors qu'elle revit cette scène traumatique de son enfance (possession du soi présent par le soi passé — la voix de Tippi Hedren n'est plus celle d'une femme adulte, mais celle d'une enfant terrifiée). Cette fois, le contrechamp nous montre les événements tels qu'ils se sont produits (ou plutôt, tels qu'ils ont été vécus : l'effet « vertigo » qui initie le souvenir est l'une de ces distorsions qui signale au spectateur la part subjective inhérente à la scène, la caméra prenant part à cette transe). De même, dans *Rope*, la caméra retrace le souvenir dicté par la voix de James Stewart, qui recompose le meurtre avec exactitude, alors même qu'il était absent lorsque celui-ci s'est produit. Non seulement la caméra répète-t-elle le mouvement des corps dans l'espace, mais comme Stewart, elle les devine, les imagine, à défaut de les avoir vus ou de les avoir montrés. Ces trois occurrences posent des problèmes analogues que je n'entends pas élucider ici : Quelles différences y a-t-il entre le souvenir et l'imagination ? Quel est le rapport entre la voix et la caméra, ou entre celui ou celle qui raconte et celui ou celle dont on raconte la mort ? S'agit-il de hantise, de possession, ou d'autre chose encore ? Si j'énonce ces questions, c'est qu'elles sont également en jeu dès la séquence d'ouverture. Non seulement la caméra est-elle investie d'une qualité spectrale, traversant le grillage sans problème, mais elle obéit à la voix de Joan Fontaine. C'est dire que dès le début du film, on nous signale que la puissance spectrale de Rebecca a été conquise par la deuxième Mrs de Winter. C'est elle qui autorise ce retour dans le passé, c'est elle qui nous raconte cette histoire, dans laquelle elle est aux prises avec différentes formes d'autorités narratives qui s'efforçaient de nier sa propre voix ; c'est sa voix qui initie cette *archéologie du silence* (le sien, impliquant aussi celui de Maxim, et celui

de Rebecca — réduite au silence —, celui d'Hitchcock⁹⁶, et aussi le nôtre). Qu'est-ce qui m'autorise à parler de ces films ainsi, et comment ma parole court-elle le risque de nier ces mêmes voix ? Je reprends volontairement la formule que Derrida reprenait de Foucault pour décrire le paradoxe inhérent à l'*Histoire de la folie*, « archéologie du silence » (Derrida, 2014, p. 56-57)⁹⁷. Suis-je autorisé à parler d'un film d'Hitchcock comme d'« une » histoire de la folie, ou de l'investir d'une portée aussi politique, aussi paradoxale, en la qualifiant d'archéologie du silence ?

*

On trouve dans d'autres films des exemples d'identités troubles ou de personnages souffrant d'amnésie (*Murder !*, *Spellbound*, et *Marnie* dans une certaine mesure), où l'identité personnelle est l'objet d'une certaine reconquête ou de réappropriation. Dans ces films, la relation de couple prend une dimension thérapeutique, dans la mesure où le partenaire participe

⁹⁶ Modleski parle d'une « lutte » entre Selznick et Hitchcock quant à la manière d'adapter le roman de du Maurier (Modleski, p. 72). Sans vouloir diminuer la part de misogynie que Modleski discerne dans les propos des deux hommes, il me semble que l'on peut voir cette lutte pour l'autorité sur le film comme étant un enjeu du film lui-même. Ce n'est pas par hasard il me semble que le premier film américain d'Alfred Hitchcock soit entièrement traversé par une rivalité ou une compétition quant au pouvoir de la mise en scène ou de la distribution des rôles, et sur l'autorité sur soi. Sans même considérer les acteurs (lesquels demeurent les identités artistiques les plus facilement reconnaissables, puisqu'ils sont les seuls à être incarnés dans le monde du film), la production du film implique des rapports de force aussi complexes que ceux qui sont en jeu dans *Manderley*. Ce qui m'importe ici, c'est de montrer qu'Hitchcock s'identifie lui-même à certains de ses personnages féminins. (Toles et Rothman ont tous deux avancé pareils arguments, mais je suis plus à l'aise — moins malaisé — par les démonstrations de Toles que de celles de Rothman.) Tout comme Rebecca, il est absent du monde du film, tout en exerçant son emprise sur celui-ci ; sa toute-puissance sur ce monde doit être payée par son absence, de sorte qu'il dépend largement des acteurs pour parvenir à ses fins (assurer son contrôle?). À l'inverse, il partage aussi avec la deuxième Mrs de Winter ce manque d'expérience, alors qu'il débarquait dans les immenses studios d'Hollywood pour y réaliser son premier film américain, aux prises avec un producteur aussi contrôlant que pouvait l'être Selznick. On peut vouloir discréditer la notion d'auteur tant qu'on veut, encore faut-il admettre qu'elle fût essentielle dans l'élaboration de ses films, qu'elle était au cœur des préoccupations d'Hitchcock, et qu'il est lui-même devenu un des personnages parmi les plus insistants, les plus drôles et insaisissables de toute son œuvre. (*Should we take Hitchcock's cameos seriously? Qui présente les émissions Alfred Hitchcock present ?* On traite souvent de cet aspect sur un ton amusé, alors que ma question veut justement porter à notre attention le fait qu'il n'y a là rien d'évident.)

⁹⁷ « Et à travers tout le livre court ce thème qui lie folie au silence, aux « mots sans langage » ou « sans sujet parlant », « murmure obstiné d'un langage qui parlerait tout seul, sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais départi. Racine calcinée du sens. » Faire l'histoire de la folie elle-même, c'est donc faire l'archéologie d'un silence » (2014, p. 57).

activement à la guérison de l'autre, ce qui implique à chaque fois une certaine forme de responsabilité. Dans *Murder !*, Sir John entreprend d'élucider le meurtre pour lequel Diana Baring est jugée coupable. Le dramaturge faisant partie d'un jury prêt à condamner la femme pour meurtre alors que les preuves manquent cruellement, il affirme : « I'm not a man of business but a man of theater who has trained himself to apply the techniques of life to the problems of my art. But today, ladies and gentlemen, that process is reversed. I find myself applying the techniques of my art to the problem of real life, and I'm not satisfied ». Dans le cas de *Spellbound*, la docteure Constance (Ingrid Bergman), jeune thérapeute travaillant dans un établissement psychiatrique, tombe amoureuse d'un homme soupçonné d'avoir assassiné le docteur Edwards et tente de prouver son innocence, prenant ainsi la responsabilité d'un criminel potentiel. Quant à *Marnie*, l'ensemble du film est un long processus thérapeutique dont la remémoration finale apparaît comme le point culminant⁹⁸. Lorsque Mark dévoile à Marnie son intention de la marier, il explique cette décision par le fait qu'il se sent criminellement et moralement responsable des actions de la protagoniste, de même que de ce qu'il pourrait lui arriver. Dans chacun de ces films, et dans l'ensemble de l'œuvre d'Hitchcock, la répétition occupe un rôle essentiel, étant parfois liée à la nécessité d'une mise en scène, d'une performance ou de l'adoption d'un rôle dans le contexte même du film, ce qui pourrait nous permettre d'articuler les différentes considérations éthiques à une réflexion sur les conditions de possibilité du médium cinématographique — et peut-être est-ce en ce sens que la responsabilité deviendrait un *problème cinématographique*.

⁹⁸ L'analyse de Wood met d'ailleurs en lumière une série de liens entre *Marnie* et *Psycho*, proposant de voir le personnage de Tippi Hedren comme une version de Norman Bates qui pourrait être sauvée, ou comme une combinaison de Norman et de Marion Crane.

SECTION III :

LA RESPONSABILITÉ COMME PROBLÈME DE CRÉATION

Certains concepts ont occupé une place centrale dans les sections précédentes, alors que la responsabilité elle-même n'y est apparue que de manière ponctuelle. Il reste donc à marquer l'importance de cette question, montrer comment les analyses présentées jusqu'ici concernaient le problème qu'on s'était donné, montrer que la responsabilité animait ces autres problèmes du début jusqu'à la fin. C'est qu'on s'est pour l'instant attardé à la dimension critique de l'œuvre ou la face négative du problème, voire à son absence : refus de répondre, indifférence, déni de reconnaissance, réification, mépris, etc. Or, on sent bien la nécessité d'un troisième terme, capable de reprendre tous ces éléments pour en dévoiler l'aspect positif : la responsabilité entendue comme un problème de création. La responsabilité devient un problème de création dans la mesure où ces films nous mettent face à l'exigence d'une création non-définitive de soi, d'une transformation radicale de ce que nous sommes, ou pour le dire en des termes emersoniens, « d'avancer vers "le moi non atteint mais réalisable" — un moi toujours et jamais nôtre — cheminement qui nous fait passer non pas du mal au bien, de l'injuste au juste, mais de la confusion et de la crispation à la connaissance de soi et à la sociabilité » (Cavell 2011, p. 32). Tel que je l'entends, le problème de la création est étroitement lié à une question de caractère, à la capacité de se libérer de l'emprise du passé et des jugements communs. D'une certaine manière, la création de soi est une manière de se libérer d'un sentiment d'inévitabilité, de concevoir la nécessité et la liberté non pas en tant qu'oppositions, mais comme deux termes qui se comprennent mutuellement. Car si l'action est enveloppée, déterminée par l'ensemble des relations d'un personnage avec d'autres et avec lui-même, il ne s'ensuit pas nécessairement que l'on doive expliquer notre vie comme un enchaînement causal dont le premier maillon reposerait dans le passé, comme si le présent était la scène d'effets inéluctables que nous devons apprendre à subir :

« Avec Kant (à cause de Luther), et ensuite Hegel et Nietzsche, pour ne pas dire Freud, nous sommes devenus responsables de la signification de la souffrance elle-même, de fait pour le fait même que le monde doit être compris sous la règle de la causation. Ce qui est devenu inévitable est le fait de la causation infinie elle-même, en même temps que le fait de la liberté ininterrompue » (Cavell, 2009, p. 476).

Dans le contexte d'un film, les acteurs sont certes déterminés, mais seulement dans la mesure où les personnages qu'ils incarnent sont *radicalement et perpétuellement libres* et qu'ils exercent toute la liberté dont ils disposent (Cavell 2009, p. 475). On disait de l'image-mentale qu'elle enveloppait tous les autres types d'images, qu'elle en transformait la nature de telle sorte que les actions, les affections et les perceptions étaient devenues des interprétations (Deleuze 1983, p. 270). Or, les films d'Hitchcock abondent en personnages qui choisissent malgré eux d'interpréter, d'accepter ce qui leur arrive comme quelque chose d'inévitable ; qui, par un malencontreux hasard, sont contraints de porter le poids d'une culpabilité dont ils se croient être les victimes ; ou encore, qui traînent le poids d'un passé irrésolu qui détermine leurs actions de telle sorte qu'ils se croient destinés et condamnés à répéter les mêmes erreurs. Si, en de tels cas, ces personnages semblent vivre dans l'attente et l'espérance d'un miracle ou d'une rédemption, celle-ci n'est possible que par l'adoption d'une nouvelle manière d'évaluer et d'interpréter (nouvelle manière, également, de s'évaluer et de s'interpréter soi-même), relative au passage d'une manière d'être à une autre, à une *création de soi* allant de pair avec la prise de ses responsabilités⁹⁹. La moralité hitchcockienne telle que nous l'entendons aurait donc à voir avec l'adoption d'un mode d'être au monde actif : plutôt que de subir les conséquences de déterminations extérieures ou intérieures, il s'agit de prendre la responsabilité d'écrire notre propre avenir et de prendre sur soi d'accomplir des possibles encore non-réalisés, de tendre vers une meilleure connaissance de ce que nous sommes, de ce que nous étions et de ce que nous aspirons à être.

On a martelé tout au long du mémoire l'importance de répondre de notre propre place, en notre propre nom, mais on a bien vu que la possibilité même d'habiter ce monde posait problème, et que l'identité personnelle pouvait être une notion obscure et confuse lorsqu'elle

⁹⁹ « Les évaluations, rapportées à leur élément, ne sont pas des valeurs, mais des manières d'être, des modes d'existence de ceux qui jugent et évaluent, servant précisément de principes aux valeurs par rapport auxquelles ils jugent. C'est pourquoi nous avons toujours les croyances, les sentiments, les pensées que nous méritons en fonction de notre manière d'être ou de notre style de vie » (Deleuze 1983, p. 1-2).

n'est pas tout simplement violente. *Qui* suis-je alors ? La connaissance de soi est-elle possible, ou même souhaitable — a-t-elle seulement un sens ? Suis-je dans une position privilégiée quant à la connaissance de ma propre personne ? La connaissance de soi est-elle chose plus évidente ou plus immédiate que la connaissance d'autrui ? Suis-je *connaissable* par autrui, ou ne suis-je pas plutôt condamné au malentendu, à l'incompréhension, au quiproquo, à l'accusation d'être ceci ou cela, de ne pas être ceci ou cela, à l'accusation de méfaits dont j'ignore moi-même quel est mon degré d'implication ? Nombre de personnages sont confrontés ou renvoyés à une part d'eux-mêmes qu'ils répriment, sans qu'ils n'aient les moyens de s'en affranchir ou de s'en distancer : tout se passe comme s'ils ignoraient ce qui leur revenait en droit, privés qu'ils sont d'une juste connaissance d'eux-mêmes. Dans certains cas, c'est plutôt qu'on ne sait pas si les personnes en présence seront capables d'entendre ce qui en est sans faire de raccourcis douteux. Le problème, c'est que je n'ai pas d'autres moyens en ma possession que des mots pour exprimer ce que je sais de moi, et que vous pouvez les réduire à néant, placer votre parole en travers de la mienne (ma parole contre la vôtre, ou la leur) — parce que vous avez des soupçons, ou parce que vous avez des raisons de le faire, disons, parce que vous faites partie d'une organisation secrète ou prenez part à un complot visant à assassiner un diplomate (*The Man Who Knew Too Much*, les deux versions, *North by Northwest*), ou parce que vous êtes chef de police, et que l'homme que j'accuse est un ami (*39th Steps* et *Saboteur*). Dans d'autres cas, une ambiguïté demeure précisément parce qu'une personne a des doutes à l'égard d'elle-même, non pas parce qu'elle a commis le crime pour lequel elle est accusé, mais parce que ça ne suffit plus pour se savoir innocent. Ai-je commis l'acte en question ? Si non, aurais-je pu ou dû l'empêcher ? Aurais-je dû le voir venir, n'ai-je pas été aveugle à ce qui se passait tout juste sous mon nez ? Ai-je pensé commettre un tel crime ? L'ai-je voulu, désiré, voire souhaité¹⁰⁰ ? Ces questions

¹⁰⁰ Formulant ces questions, je crains de me rendre incompréhensible à moi-même et au lecteur. Et j'hésite, à mesure que ces questions s'accumulent, à savoir si j'éclaire une portion du problème, ou si je ne suis pas plutôt en train d'en brouiller les pistes. Il me reste néanmoins deux garde-fous : (1) j'ai des exemples de films en tête, et ces films soulèvent bel et bien ces questions, et le désarroi que suscitent ces questions a déjà été évoqué plus tôt comme étant constitutif de la complexité éthique de ces films — elles sont accablantes parce qu'elles sont de celles qui n'ont pas de réponses ; (2) il y a donc une certaine parenté entre ces questions et celles qui, selon la formule de Kant, accablent la raison humaine, ces questions que la raison « ne saurait éviter, car elles lui sont imposées par sa nature même, mais auxquelles elle ne peut répondre, parce qu'elles dépassent totalement le pouvoir de la raison humaine » (la préface

devraient au moins convoquer l'impression que la liaison habituellement sous-entendue entre action et intention est arbitraire, ou qu'elle est plus ténue qu'on ne le croit ou qu'on ne le pense : d'une part, il n'est pas nécessaire d'avoir commis l'action pour en avoir eu l'intention ; d'autre part, il n'est nul besoin d'avoir eu une intention précise pour commettre une action.

Dans *Strangers on a Train*, Guy Haines est confronté aux conséquences d'un crime qu'il a souhaité, sans toutefois l'avoir commis. Dès leur première rencontre, Bruno devine l'homme en face de lui avec une précision troublante, parvenant à déduire certains aspects de sa vie privée à partir d'un minimum d'informations. La proposition d'« échange de meurtre » qui clôt la conversation apparaît à Guy comme étant si excentrique qu'il la traite avec légèreté : il acquiesce, avec une ironie que Bruno ne semble pas saisir. Ou plutôt, Bruno entend l'ironie de son interlocuteur, mais ne s'en embarrasse plus dès qu'il trouve le briquet de Guy, qu'il prend comme un gage de leur entente. Quand Guy rencontre Miriam pour lui demander le divorce, la discussion tourne en sa défaveur : non seulement Miriam refuse-t-elle de divorcer, mais elle lui expose délibérément son intention de tirer avantage de ce mariage. Il se trouve que sans son accord, Guy est dans l'impossibilité de se marier avec Anne, la fille du Sénateur Morton. Dans un échange téléphonique avec cette dernière, Guy s'emporte et affirme, hurlant pour ne pas être enterré par le bruit des rails, qu'il serait capable d'étrangler sa femme (« Sure, I sound savage. I feel savage! I'd like to break her neck... I said I'd like to break her foul, useless little neck... What's that? I said I could strangle her! »). Est-ce la proposition de Bruno qui inspire à Guy ce vœu d'étrangler Miriam ? Ou est-ce Bruno qui avait interprété avec justesse ce que Guy ignorait à son propre égard, ce souhait qui ne s'est dévoilé que pour un instant et dans un élan de colère

de la première édition de la *Critique de la raison pure*, cité dans *Philosophie des salles obscures*, p. 161). Certes, les questions soulevées ici sont plus obscures et confuses que celles formulées dans l'édifice kantien. Et sans doute qu'une plus grande maturité philosophique m'aurait permis de formuler ces questions de manière plus précise, je veux dire que cette confusion est sans doute en partie due à mes limites. Il s'avère néanmoins que ces questions ont surgi au sein même de mon expérience de films particuliers, alors que pour Kant, ces questions sont précisément de celles qui ne reconnaissent pas « la moindre pierre de touche empirique » : « le champ de bataille où se développent ces conflits sans fin s'appelle alors Métaphysique » (2006, p. 63). Si tel est le cas, comment un film (ou un groupe de films) pourrait-il prétendre se frotter à pareilles questions ? Comment le cinéma pourrait-il s'y prendre, et comment pourrions-nous lui accorder un tel sérieux ? Sans prétendre répondre à de telles questions, les analyses proposées ici cherchent-elles au moins à explorer quelques voies, des chemins pour y réfléchir.

? Ou encore, est-ce parce que Guy appelle le meurtre de Miriam de ses vœux que celui-ci survient dans la scène suivante¹⁰¹ ? Ce n'est pas tant la réponse qui importe que l'ambiguïté soulevée par la succession des événements. Cette coïncidence n'échappe pas au spectateur : elle nous place dans une position ambivalente vis-à-vis Guy, pour les mêmes raisons qu'Anne Morton en viendra à douter de l'intégrité de Guy dans toute cette affaire. Le soir du meurtre, alors que Guy arrive sur le pas de sa porte, Bruno l'appelle depuis l'autre côté de la rue et lui apprend qu'il a rempli sa part du « contrat ». C'est à ce moment précis que le transfert passe de la théorie à la pratique, que la proposition devient contrainte. En effet, Bruno n'est pas dupe, il sait qu'en mettant Guy devant le fait accompli, il le force à l'obligation d'un contrat auquel il n'a jamais souscrit. Même si c'est Bruno qui a commis le meurtre, c'est toujours Guy qui détient les mobiles ; rien ne permet de remonter jusqu'au tueur, sauf pour cette rencontre fortuite dans le train que Guy n'oserait pas divulguer. Une voiture de police arrive alors devant la résidence de Guy, les officiers venant lui annoncer la sombre nouvelle. Sans réfléchir, il se cache aux cotés de Bruno derrière un grillage qui les séparait. La mise en scène souligne brillamment ce que cette réaction peut avoir d'incriminant : nous les voyons tous deux dans le même plan, littéralement derrière les barreaux. Ce n'est qu'au moment où la police s'éloigne que Guy prend conscience de ce qui vient de se produire et rejette sur Bruno la responsabilité de cette situation : « What are you doing? Can't you see? *You just made me act like a criminal!* ». Une fois qu'il a rejoint la famille Morton, on l'interroge quant à ses occupations au moment du drame, on lui réclame un alibi qu'il est incapable de fournir, etc. Le spectateur est alors seul à avoir été témoin non seulement du crime, mais des interactions entre Bruno et Guy, de même que nous sommes les seuls à savoir, lorsque le Sénateur annonce la nouvelle à Guy, que ce dernier est déjà au

¹⁰¹ La relation de Bruno et Guy rappelle à cet égard la relation entre la jeune Charlie et son oncle dans *Shadow of a Doubt* : au moment même où Charlie décide d'envoyer un télégramme à son oncle pour que celui-ci « sauve » la famille de la banalité dans laquelle elle sombre, elle apprend que l'oncle est déjà en route pour leur rendre visite. « Young Charlie » est persuadée que le synchronisme de son souhait et de la réponse de l'oncle est dû à leur intimité profonde, comme si l'oncle avait pu recevoir le message par voie télépathique plutôt que télégraphique. (Quand elle apprend la nouvelle, Charlie est si emballée qu'elle demande à l'employée qui s'occupe d'envoyer les télégrammes : « Mrs. Henderson, do you believe in telepathy? » Cette dernière, qui n'a pas bien entendu, répond : « Well I ought to, it's my business. » Une fois le malentendu dissipé, elle rétorque, offusquée : « I don't know what you're talking about. I only send telegrams the normal way. ») Tant dans *Strangers* que dans *Shadow*, la relation entre les deux personnages principaux semble obéir à ses propres lois, sous les apparences d'un déterminisme aussi rigoureux qu'inexplicable. Le souhait n'a pas le temps d'être formulé qu'il est capté, et sitôt réalisé.

courant, qu'il tente de feindre la surprise, l'incompréhension et l'affliction. Il connaît les circonstances de cette mort, de même que le meurtrier et les motifs du meurtre, c'est-à-dire une (més)entente dans laquelle il est directement impliqué, et pour laquelle Bruno est persuadé d'avoir eu son accord. L'artificialité de la scène est d'ailleurs soulignée par la réaction de la jeune sœur d'Anne Morton, Barbara, qui exprime tout haut les raisons pour lesquelles Miriam ne manquera à personne — elle énonce sans le savoir les mêmes motivations que Bruno avait données à Guy pour lui proposer l'échange de meurtre. Aussi sommes-nous pris à témoin, à la fois tenus à distance, conscient de l'artificialité de sa réaction peu convaincante, tout en étant complices dans notre silence, craignant (partageant sa crainte) que son jeu n'éveille la suspicion de la famille du Sénateur.

C'est donc après avoir exprimé le désir d'étrangler sa femme sous l'effet de la colère que Guy voit son souhait exaucé : on a fait *son* crime pour lui, la voie est maintenant libre pour un deuxième mariage. C'est une part du vertige inhérent au « transfert de culpabilité », que le fait de ne pas avoir commis un meurtre ne suffit pas pour nous innocenter¹⁰². Est-ce à dire que la pensée, l'imagination, sont équivalentes à l'action et peuvent être fautives ? C'est, à tout le moins, ce qui a le plus intéressé les critiques depuis Rohmer et Chabrol. Mais l'idée la plus intéressante n'est pas que nous soyons toujours coupables, sans équivoque, et par-delà nos actes : ce que ces films nous montrent, c'est bien plutôt notre propension à douter de nous-mêmes, notre doute quant à ce que nous sommes, notre incapacité à croire en notre jugement, et la crainte qui découle de cette incertitude. Le suspense de *Strangers* repose entièrement sur l'omission de Guy : du moment qu'il décide de garder pour lui ce qu'il sait du meurtre de Miriam, il devient complice dans son silence. Il couvre passivement Bruno, et ce, parce qu'il s'efforce de cacher tout ce qui pourrait donner à penser qu'il est lui-même impliqué, de près ou de loin, dans cette histoire sordide. Sans cette décision de ne pas divulguer ce qui le lie à Bruno, les multiples apparitions de ce dernier n'auraient nullement l'effet dramatique qu'on leur connaît. Ainsi, Guy est-il celui qui en sait trop, et cette connaissance est susceptible de le rendre suspect aux yeux des autres, et il se rend dans une certaine mesure coupable par cette omission.

¹⁰² Tel est aussi l'embarras du père Logan dans *I confess*, lorsqu'il informe Ruth de la mort de Villette, la surprise de celle-ci n'a d'égal que son soulagement : « He's dead? I can't believe it, we're free... »

S'il choisit de garder le silence, c'est qu'il voudrait nier toute relation, toute implication (même indirecte) au crime, nier tout rapport ou tout lien qui le relierait au criminel. D'autant plus que Bruno a assassiné Miriam *pour* Guy — si Guy n'en est pas l'auteur, il en est à tout le moins le spectateur absent, celui à qui ce meurtre est adressé, spectateur idéal en cela qu'il est le seul à pouvoir apprécier le geste dans toute sa portée, sa signification, celle du don ou de l'échange, celle d'un acte dont la légitimité n'est assurée que par ce « contrat » qui les unit. Ce meurtre n'est pas gratuit, il exige de l'autre partie une réponse équivalente, une réciprocité, mais il n'en est pas moins une forme d'engagement audacieux : ne s'est-il pas compromis le premier, mis en danger pour Guy, faisant preuve d'une confiance et d'un dévouement aussi tordus que solennels ? Ce n'est pas seulement l'engagement verbal qui donne une légitimité ou une raison d'être à l'acte : c'est bien davantage l'acte qui donne une réalité au contrat qui exerce maintenant une contrainte sur l'autre partie. Comment pourrait-il nier l'existence de cette discussion, puisqu'elle s'est bel et bien tenue ? Comment prouver qu'il ne voulait pas dire ce qu'il a dit (même si c'était sur un ton ironique), comment plaider que ce n'était pas ses mots, que ce n'était pas le sens qu'il leur accordait, qu'il ne s'agissait là que d'un fâcheux problème de communication, ou que l'autre homme ait fait preuve de mauvaise foi ? Ne serait-il pas simplement en train de se défiler, comme le prétend Bruno tout au long du film ? Le chantage de Bruno est d'autant plus fort qu'il expose toute l'ambiguïté, l'inefficacité et la vacuité d'une telle défense. Or, ce n'est pas d'une défense que Guy aurait besoin, et si l'omission le rend d'autant plus suspicieux, c'est qu'il ne fait que persévérer dans le refus ou l'évitement de sa part de responsabilité dans cette affaire.

En effet, Guy ne revendique jamais l'autorité sur le sens de ses mots ou de ses actes, se plaçant ainsi à la merci des manipulations et des menaces de Bruno. Ce n'est pas simplement sa part du contrat qu'il refuse de remplir, mais bien sa place au sein de la relation qu'il laisse vacante, se contentant d'une passivité agacée, mise à rude épreuve à chaque fois que surgit Bruno. Il se contente toujours de bien agir, ou plutôt d'agir le moins possible. Il agit à l'égard des autres, parmi ses proches et dans les rencontres mondaines, de la même manière que sur le court de tennis, optant pour un « style de jeu défensif » (ce qui n'est pas tellement différent dans son cas d'une absence de style), renvoyant la balle sans audace, limitant ainsi les risques d'erreurs et tirant profit des erreurs des autres. Paradoxalement, c'est précisément cette approche qui lui a permis de se hisser plus haut, tant dans les classements sportifs et les circuits

professionnels que dans la hiérarchie sociale. C'est donc avec une certaine retenue qu'il apparaît dans les soirées mondaines, en bon futur gendre aux côtés de la fille du Sénateur, principalement occupé à afficher un large sourire et à faire bonne figure. On reconnaît encore cet esprit de grégarité, cette manière de vouloir se conformer bêtement en prenant soin de dissimuler tout ce qui ne collerait pas au rôle — cette manière de ne pas apparaître ou de n'apparaître qu'en conformité avec les attentes que nous avons d'un tel rôle, c'est-à-dire en reproduisant les clichés attendus, ce qui est absolument l'opposé d'habiter un rôle ou d'incarner un type. C'est en ce sens qu'on pourrait dire que Guy ne participe nullement d'une vie sociale, mais qu'il mène une vie mondaine. Désirant appartenir à une certaine classe ou à une certaine sphère de la société, il n'arrive à en faire partie que sur le mode de la dissimulation de soi, dans la plus totale conformité, renonçant à tout trait de caractère.

Si le chantage n'avait pas été un thème aussi fréquent (aussi varié et variable selon les occurrences) dans la filmographie d'Hitchcock, cette disposition suffirait presque à expliquer comment le chantage de Bruno peut exercer une telle influence sur le tennisman, tant le refus d'apparaître est constitutif de sa manière d'être. À chaque irruption de Bruno, une profonde angoisse saisit Guy, une angoisse qu'il tente tant bien que mal de dissimuler. Ayant choisi de garder le silence à l'annonce de la mort de Miriam, feignant la surprise, la présence insistante de Bruno vient menacer sa version des faits (il ignorait tout de cette mort, comment aurait-il pu savoir, lui qui était dans un train au moment du drame) et l'image qu'il se donne (celle du veuf innocent, sans lien avec cette mort, qui peut maintenant marier celle qu'il aime). En effet, chaque apparition de Bruno constitue une menace : telle une tache subtile dans un plan large ou au milieu d'une réception, il vient mettre en péril non pas l'intégrité physique de Guy, mais son intégrité sociale : il vient ébranler la stabilité du monde de Guy, troubler la cohérence du personnage que celui-ci se donne, suscitant chez lui nervosité, malaise, provoquant les maladresses susceptibles de rendre Guy suspect aux yeux des autres.

On pourrait dire que chacun est théâtral à sa manière, ou plutôt, qu'ils ont deux manières radicalement opposées de se rapporter à leur propre rôle ou à leur personnage social. On a déjà commencé à décrire comment cette tension s'opère du côté de Haines : son jeu, tout en retenue (un jeu défensif), consiste moins dans l'élaboration d'un rôle qu'il se donne que dans la reproduction de clichés ; parvenu à un certain niveau de l'échelle sociale, il n'y est qu'à titre de figurant ; son entrée sur la scène politique est prévue pour plus tard, après son mariage

maintenant possible avec Anne Morton — il suffit pour le moment de se tenir sagement dans le décor ; or ce pâle personnage ne cesse de se défaire à la moindre surprise ; incapable du moindre ajustement, de se saisir d'une réplique ou d'un déroulement imprévu, Guy est toujours à la remorque des autres. Contraint à la figuration, il ne sait pas tenir son rôle¹⁰³. À l'inverse, Bruno est assurément l'un des improvisateurs les plus redoutables de tout notre corpus. Contrairement à Guy, il est toujours capable de saisir une opportunité pour détourner une situation, pour l'entraîner dans la direction qu'il désire, ou pour tirer son épingle du jeu ; la moindre information qu'il capte lui sert de matériau pour provoquer une suite d'action ; son sens de l'improvisation n'est pas séparé d'une étonnante capacité à anticiper non seulement les actions, mais les pensées, les raisonnements et les désirs non-avoués de ceux qu'il rencontre¹⁰⁴ (serait-ce parce qu'ils sont tous aussi prévisibles que Haines, qu'ils ne font que reconduire des stéréotypes et des lieux communs ?). S'il est lui aussi dans la performativité d'un rôle, on aurait beaucoup de mal à tracer une ligne précise entre ce qui appartient en propre à Bruno et ce qui est constitutif du personnage. Son « rôle », en effet, se prolonge jusque dans les coulisses : pendant que Guy perd son sang-froid, Bruno reste en parfait contrôle, agissant comme si la colère de son interlocuteur ne faisait aucun sens ou lui était incompréhensible (« but Guy... »), ou comme si ce dernier ne cessait de se contredire lui-même.

¹⁰³ Il n'est pas rare de lire des critiques frustrés par la performance de Farley Granger, se plaignant de la faiblesse de son jeu. Intentionnellement ou non de la part de l'acteur, il reste que la justesse du jeu est une question, un problème que pose le film, un des enjeux dramatiques de celui-ci. Le rôle de Granger dans *Rope* est sur ce point identique : il est incapable d'improviser, ni de jouer juste, incapable de dissimuler ce qu'il sait — il se compromet constamment, persuadé qu'on l'a percé à jour.

¹⁰⁴ C'est une aptitude que partage Barbara, la petite sœur d'Anne Morton, qui dit tout haut ce que le spectateur pense en silence, ou ce que les autres pensent tout bas. Ce n'est pas un hasard non-plus si c'est elle qui, à plus d'une reprise, remarque que quelque chose cloche avec Bruno (la seule présence de Barbara, avec ses lunettes, plonge Bruno dans une transe qui lui fait revivre le meurtre de Myriam : « He looked at me. His hands were on her throat... and he was strangling me. [...] He was looking at her first, then looked over at me... he went into sort of a trance. [...] He thought he was murdering me »). À la liste de ces personnages qui possèdent cette aptitude, ajoutons-y Rebecca (voir section précédente, p. 82), de même que les deux Charlie de *Strangers on a Train*. Notons par ailleurs que cette capacité à « capter » les pensées, les penchants ou les aspirations des autres est précisément ce qui manque aux personnages dont nous disions qu'ils manquent d'imagination morale. Pourquoi donc est-ce que dans ces films, la possibilité d'être connu est le plus souvent tourné contre soi, qu'elle nous rend vulnérable, susceptible d'être utilisé, manipulé, nous privant du même coup de notre propre responsabilité morale ?

Par ailleurs, ce rôle n'apparaît jamais comme une façade derrière laquelle se dissimuler, mais bien comme une manière d'apparaître dans toute son originalité — ce qui éveillera bientôt une certaine méfiance, mais qui exerce la plupart du temps un étrange pouvoir de fascination. En témoigne la première scène à la foire, où, suivant Miriam, il ne cherche en rien à se dissimuler parmi la foule, bien au contraire. Dès que celle-ci aperçoit Bruno derrière elle, il saisit son attention, et les deux hommes qui accompagnait Miriam au départ ne sont plus qu'accessoires. Non seulement son regard se tourne-t-il constamment vers Bruno, mais chaque fait et geste de Miriam lui est maintenant adressé, comme si leur complicité ne cessait de s'approfondir malgré la distance. Au premier coup d'œil, les deux prétendants sont évincés : dans leur dos, voire sous leurs yeux, quelqu'un est venu leur ravir Miriam sans qu'ils ne s'en rendent compte — elle n'attend plus qu'une occasion pour filer entre leurs doigts et rejoindre ce troisième homme, rencontre fatale sur l'Île de l'amour. Elle qui espérait un autre type d'étreinte, elle est aussitôt saisie à la gorge. Une situation similaire se produit lors de la soirée mondaine où Bruno s'infiltré sans invitation. Son charme opère une fois de plus, et il ne lui faut pas plus d'une minute pour gagner les sympathies et la confiance de deux vieilles dames, qui ne s'en peuvent plus de rire en buvant chacune de ses paroles. La discussion porte sur la meilleure méthode à adopter pour commettre un meurtre, pour « disposer » d'une personne qui nous gêne : « Hasn't there been a time that you didn't want to dispose of someone? Your husband, for instance? [...] You're going to do a murder. How are you going to do it? That's the fascinating part... ». On pourrait croire que les propos tenus sont peu convenables dans un tel lieu ni pour un tel public, mais les deux dames font preuve d'une grande inventivité, quoi qu'elles soient moins pragmatiques que Bruno en matière de meurtre¹⁰⁵. Mrs Cunningham est si absorbée, si enthousiasmée par les théories de

¹⁰⁵ C'est une discussion similaire dans *Rope* qui viendra heurter la sensibilité du père et soulèvera un débat. Alors que Ruppert commence à exposer, par provocation, les grandes lignes de sa pensée peu conformiste, Kenneth prend le pas et affirme tout haut les principes selon lesquels, à l'insu de tous, il a assassiné le jeune homme que chacun est en train d'attendre. La mort, ou le meurtre, semble tout à fait convenir pour une discussion, que ce soit lors d'un repas, autour de la table (*Shadow of a Doubt*), dans un salon lors d'une réception (*Strangers on a Train*), ou lors d'un buffet (*Rope*). Ce qui nous frappe, c'est moins l'aisance avec laquelle on en parle, ni la fascination qu'elle exerce sur nous, que le degré d'insensibilité des interlocuteurs. Si fascinés qu'ils soient, ils sont aveugles à la violence ou la menace qui leur est pourtant si proche. Pire encore, ces situations nous exposent à notre propre insensibilité, puisqu'en tant que spectateurs, nous sommes les seuls à pouvoir saisir l'ironie cruelle de ces situations.

Bruno qu'elle va jusqu'à lui « prêter » son cou pour une démonstration de sa méthode de prédilection, l'étranglement (« May I borrow your neck for a moment? »). Il ne s'embarrasse pas comme Guy dans une discrétion malhabile. Il est d'autant plus convaincant, sympathique, qu'il ne partage pas cette peur d'apparaître, que le rôle qu'il endosse n'est pas simplement une couverture, mais qu'il le révèle — même un peu trop¹⁰⁶. Si l'on parlait de dissimulation pour qualifier le mode d'être de Guy au sein des relations, c'est bien plutôt sur un mode de séduction que Bruno opère, intervient ou s'insère au sein des relations pour modifier, transformer ou altérer les rapports qui s'effectuent. Cette différence suffit-elle pour expliquer que nous soyons nous aussi sous son charme ? Et pourquoi l'attirance, l'attraction qu'il exerce sur les autres, aboutit-elle toujours à une saisie, à une emprise — un étranglement ? Et cette saisie n'a-t-elle pas à voir avec cette volonté de contrôler, de posséder le monde, ou ne participe-t-elle pas d'une violence qui traverse l'ensemble de notre corpus, et pas seulement sur le plan thématique ? Et n'avions-nous pas montré justement que la notion d'identité était violente du moment qu'on en faisait une saisie ou une fixation du sujet dans une représentation réductrice, réifiante¹⁰⁷ ?

Quelle est la nature de l'emprise que Bruno exerce sur Guy ? Ou plutôt, comment Bruno parvient-il si aisément à s'immiscer dans la vie de Guy, sans que celui-ci ne le dénonce jamais pour le meurtre de Miriam, sans qu'il ne se dégage entièrement de cette emprise ou de ce chantage ? Dans notre analyse, on a déjà nommé quelques éléments de réponse, lesquels renvoient davantage à Guy qu'à Bruno : il était tantôt question de peur d'apparaître ou de la crainte du regard d'autrui, tantôt d'un manque de connaissance de soi (*lack of self-knowledge*). On aurait tort d'y voir des réponses contradictoires, il faut plutôt penser ces éléments comme s'articulant et renvoyant l'un à l'autre : à défaut de se savoir pleinement innocent, il agit en coupable ; feignant l'ignorance (ou l'innocence), il n'y a plus que ce savoir incriminant (il sait qui a tué Miriam) qui ne fasse pas le moindre doute ; s'abstenant de dévoiler l'identité du tueur,

¹⁰⁶ On connaît la suite de la scène : absorbé par le visage de la jeune Barbara Norton (voir note 102), il en oublie le cou de Mrs Cunningham, qu'il étrangle réellement.

¹⁰⁷ Il y aurait eu beaucoup à dire sur ces idées de saisie, d'emprise, ou sur le désir de contrôle. J'en profite pour évoquer deux antécédents : (1) la formule de Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* (« parce que à travers eux et avec eux, Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Hitler, Napoléon, *prendre le contrôle de l'univers* »), et (2) les ouvrages de Rothman, *The Murderous Gaze* et *Must We Kill The Thing We Love*, qui ramènent le pouvoir de la caméra d'Hitchcock à une certaine violence, un contrôle potentiellement meurtrier.

il succède les maladresses et s'attire les soupçons : « Guy is evasive, but his *guilty knowledge* of the criminal's identity makes his behavior increasingly suspicious to the police » (Truffaut 1985, p. 194 — je souligne). On pourrait même reprendre quelques éléments de la formule cartésienne et dire de Guy que le doute (à l'égard de sa propre innocence) est la seule certitude qu'il ait à l'égard de lui-même. Si notre description du film est exacte, elle suggère que Guy n'est pas encore en mesure *d'affirmer* sa propre existence : il est l'homme du conformisme par excellence, trop timide, trop honteux pour apparaître, incapable de dire « *Je pense, j'existe* » : le *Cogito* reste à faire.

Dans la première méditation métaphysique de Descartes, le doute est érigé en méthode afin de se délivrer des préjugés et des opinions fausses sur lesquels s'appuient nos connaissances en général, cherchant par là une première certitude à partir de laquelle fonder la science. Après que les hypothèses de la folie et celle du rêve aient ébranlé notre confiance à l'égard des sens¹⁰⁸, l'hypothèse du « Dieu trompeur » ou d'un « mauvais génie » viennent mettre à mal la fiabilité des connaissances mathématiques. Ainsi Descartes en conclut-il qu'il ne peut, à ce point-ci, parvenir à la connaissance d'aucune vérité : « à tout le moins il est en ma puissance de suspendre son jugement » (2011, p. 69). Cette première méditation se termine sur une note bien agitée, et cette suspension du jugement n'est pas de tout repos. Il ajoute : « Mais ce dessein est pénible et laborieux, et une certaine paresse m'entraîne insensiblement dans le train de ma vie ordinaire » (2011, p. 69). Dans la crainte d'être trompé, la suspension du jugement exige du narrateur qu'il se détourne non seulement de ses croyances, mais du *train de sa vie ordinaire*. Et malgré tous ces efforts déployés pour se sortir des fausses opinions longtemps tenues pour véritables, il plane toujours sur lui la menace de cette *paresse* qui le ferait insensiblement *retomber de lui-même* dans ses anciennes opinions :

« Et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire, lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté n'est qu'un songe, craint d'être réveillé, et conspire avec ces illusions agréables pour en être plus longuement abusé, *ainsi je retombe insensiblement de moi-même*¹⁰⁹ dans mes

¹⁰⁸ « [...] m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluant ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que j'en suis tout étonné » (Descartes, 2011, p. 61).

¹⁰⁹ Cette suspension à la veille du « cogito » est-elle déjà, pour Descartes, quelque chose comme l'atteinte d'un « moi » plus authentique, à demi sorti de ses rêveries, mais qui risque néanmoins de se rendormir et d'y retomber?

anciennes opinions, et j'appréhende de me réveiller de cet assoupissement, de peur que les veilles laborieuses qui succéderaient à la tranquillité de ce repos, au lieu de m'apporter quelque jour et quelque lumière dans la connaissance de la vérité, ne fussent pas suffisantes pour éclaircir toutes les ténèbres des difficultés qui viennent d'être agitées » (2011, p. 69).

À partir de là, on pourrait presque réécrire le *Cogito* dans le dos de Descartes pour en faire un suspense, et voir comment certains éléments clés des *Méditations* se retrouvent, déplacés, à même les situations concrètes élaborées dans les films d'Hitchcock. À commencer par le fait qu'il n'y a pas meilleurs moyens dans ces films pour neutraliser une subjectivité que de mettre en doute la capacité d'une personne de se rapporter à sa propre expérience. On l'a vu dans *Lady Vanishes* : la femme disparaît, et il ne se trouve plus personne pour assurer Iris qu'elle n'a pas simplement imaginé leur rencontre, qu'elle ne l'a pas seulement rêvée des suites d'un choc porté à la tête. Et dans *Under Capricorn*, Milly s'applique à terroriser Henrietta en laissant un crâne humain dans sa chambre, avant de mettre celui-ci à l'abri de tout témoin : les crises d'Henrietta passent alors pour des fabulations, des accès de folie, du moment qu'il n'y a personne pour confirmer que cette vision d'horreur n'était pas qu'une hallucination. À l'inverse, ce n'est que lorsqu'il retrouvera la clé dans son trousseau qu'Alex Sebastian, au lendemain de la fête au cours de laquelle Devlin et Alicia ont accédé à la cave à vin, s'éveillera subitement de ses illusions, réalisant qu'on s'est joué de lui, qu'il est marié à une espionne engagée par les services secrets américains : il n'est pas dans un mariage d'amour, elle a fait semblant de l'aimer pour s'emparer de son secret. Ce n'est pas tellement que nos sens sont susceptibles de nous trahir, mais plutôt qu'il y a toujours quelqu'un qui nous trompe, qui vient intervenir de telle sorte que nous ne puissions plus nous rapporter à nous-mêmes ou à notre jugement comme s'ils étaient les nôtres¹¹⁰. Que faire alors ? Est-il seulement envisageable de suspendre son jugement dans pareilles circonstances¹¹¹ ? L'heure est grave, le moment critique : tout se passe comme dans un rêve, et celui-ci risque bien vite de tourner au cauchemar. Il m'est impossible de percevoir

¹¹⁰ C'est comme si ces films procédaient à la synthèse des hypothèses de Descartes : le malin génie n'est plus cette instance dotée d'une puissance qui excéderait les capacités humaines, il s'agit plutôt d'un homme ou d'une femme qui applique la meilleure partie d'elle-même — son intelligence, sa ruse, son *génie* — à tromper les sens d'un autre en vue d'en tirer quelque chose.

¹¹¹ Aussi, Rohmer et Chabrol en viennent-ils à formuler la « morale provisoire » de *Lifeboat* en des termes similaires : « ne jugez jamais ». Jamais, le mot est fort, mais puisque cette morale est provisoire, c'est bien d'une suspension du jugement qu'il s'agit. Cette analyse prend un autre tour que la leur.

objectivement le monde, mais un danger imminent exige de notre part que l'on parvienne à s'éveiller de nos délires, de nos croyances et de nos fictions — qu'on ouvre enfin les yeux.

Ce n'est donc pas par hasard si, dans chacun des exemples évoqués ci-haut, il est question de la manipulation d'un objet : quelque chose a été déplacé, retiré de notre vue, le plus souvent à notre insu. On connaît déjà l'importance prépondérante de l'objet dans l'économie visuelle de la forme hitchcockienne, à savoir que celui-ci est investi d'une teneur symbolique très spéciale permettant de rendre compte de l'instabilité des relations¹¹². Mais ce que ces exemples permettent peut-être de réaffirmer, c'est à quel point le contrôle d'une âme sur une autre passe le plus souvent par les objets et leur manipulation, et que c'est par les choses et leur emprise sur nous que l'on arrive à troubler la perception que nous avons de nous-mêmes, que l'on se trouve interprété du dehors, manipulé, détourné, devenu étranger à nous-mêmes. «Pas de faits, que des interprétations» disait Nietzsche. Dans *Strangers*, l'emprise de Bruno est effective tant et aussi longtemps qu'il est en possession du briquet. C'est comme si, oubliant son briquet dans la cabine du train, Guy laissait derrière lui une part de lui-même, comme si sa capacité à s'autodéterminer dépendait de cet objet. Sans ce briquet, l'affirmation de sa propre existence est bloquée. Lorsque le briquet tombe entre les mains de Bruno, ce dernier l'investit d'une signification particulière : il devient comme le gage de leur entente. Et du moment que Bruno perd patience, du moment qu'il comprend que Guy ne remplira pas sa part du contrat, il voudra retourner sur les lieux du crime pour y déposer le briquet et ainsi forger la preuve de la culpabilité du tennisman, afin d'imposer non seulement sa version des faits, mais l'interprétation de Guy comme coupable du meurtre de Myriam. La mise à exécution de ce plan n'initie pas seulement l'une des course-poursuites les plus spectaculaires de notre corpus, mais aussi un revirement majeur dans l'attitude de Guy. Ce n'est qu'à ce point du film qu'il se révélera à Anne, qu'il surmontera son isolement. Et c'est avec son aide qu'il parviendra à sortir de cette passivité, et qu'il parviendra à récupérer le briquet, à se soustraire de cette emprise extérieure. Même les commentateurs sportifs remarqueront un changement dans sa manière d'être sur le court de tennis : pressé d'en finir, il adopte un style plus offensif et assumé, n'hésitant pas à prendre des risques pour pouvoir ensuite se lancer à la poursuite de Bruno. La séquence culmine

¹¹² Voir plus haut la section intitulée « L'objet hitchcockien », p. 25-29.

avec la lutte entre les deux hommes sur un carrousel en perte de contrôle, et s'achève par le déraillement de la structure sous laquelle Bruno est écrasé : il s'agrippera au briquet, de même qu'à sa version des faits, tant qu'il n'aura pas poussé son dernier souffle¹¹³.

Aussi Descartes parle-t-il de la paresse comme ce qui dispose l'humain à « conspire(r) » contre lui-même avec des « illusions agréables » — et cet état, nous dit Descartes, est comparable à celui d'un esclave craignant de s'éveiller à sa condition. Il est aussi question de paresse dans le premier paragraphe de *Schopenhauer éducateur*, où Nietzsche la désigne comme la qualité la mieux partagée parmi les hommes. Mais, alors que pour Descartes, cette paresse risque de nous entraîner dans le train de nos vies ordinaires, elle est ce qui, pour Nietzsche, nous empêche de devenir ce que nous sommes et nous garde « dans les chaînes de l'opinion courante et de la peur » (2004, p. 18). C'est dire que la propension à la paresse prend une tout autre signification que dans les *Méditations*, qu'elle est réinterprétée par Nietzsche comme ce qui nous expose à la menace du conformisme. Ce déplacement est lourd de conséquences : le problème n'est pas que nous risquions de retomber dans nos vieilles opinions, mais que ces opinions ne soient précisément pas les nôtres ; qu'on ne cesse pas de se juger nous-mêmes à la lumière du jugement des autres ; qu'on ne sait même plus en quoi consiste ce jugement d'autrui, puisque l'idée qu'on s'en fait est elle-même conventionnelle ; et que par crainte ou nonchalance, nous menons notre vie de manière anonyme, désintéressée, indifférente, incapables de « vivre selon notre propre loi et selon notre propre mesure » ; qu'à force de vivre caché derrière les opinions courantes et les conventions, on ne soit plus en mesure de suivre la voix de notre propre conscience (2004, p. 18-19). C'est dire aussi que cette paresse nous détourne de nous-mêmes, qu'elle nous détourne précisément de la possibilité de recourir à notre propre jugement, de se fier à notre propre expérience, qu'elle nous détourne, donc, de *notre vie ordinaire*, celle-là même que Descartes jugeait trompeuse, et dont le doute devait permettre de se détourner. Et s'il nous faut parvenir à affirmer notre propre existence ou à énoncer les conditions de notre propre

¹¹³ À deux ans d'écart, l'agonie de Bruno me semble préparer celle de Keller, tant ces deux morts m'apparaissent également vertigineuses. La mort vient clore le récit dans les deux cas sans toutefois le résoudre : quand Keller s'effondre dans les bras de l'homme qu'il a calomnié, il le prie une dernière fois pour son aide (« Oh Father! Quickly, help me! ») ; alors que Bruno gît sous les décombres, Guy l'implore de passer aux aveux (« Bruno, can you talk a little? Can you tell the chief you have my lighter? » — « I haven't got it, it's on the island where you left it... » — « Bruno, don't keep it up, not at a time like this ! [...] » — « I'm sorry, Guy. I want to help you, but I don't know what I can do... »).

intelligibilité, ce n'est pas qu'il nous manque une première certitude rendant possible notre connaissance du monde en général, mais plutôt que cette paresse, cette crainte et cette timidité nous déforment, nous gardent dans un état *d'inintelligibilité*, nous rendent proprement inconnaissable ou méconnaissable.

Et c'est bien une certaine mollesse qu'on retrouve dans bien des films. Celle-ci nous est apparue à la fin de la première section lorsqu'il était question de l'indifférence des témoins, et n'a cessé de revenir nous tarauder par la suite. Et c'est bien une certaine mollesse, une certaine nonchalance que l'on retrouvait chez ces personnages, tantôt cruels, tantôt comiques, incapables de se rapporter à leur propre jugement. Si la mise en scène d'Hitchcock nous montre l'impossibilité de juger selon nos habitudes ou selon la morale ambiante, elle nous met aussi devant l'exigence de se forger soi-même un mode d'existence qui rende possible la reconnaissance de cette violence silencieusement à l'œuvre au sein de nos vies ordinaires. Quand la bienséance ou l'appartenance à la mondanité ne se traduit pas carrément par la malléabilité des individus par les conventions (*Strangers*, *Lady Vanishes*, *Rope*, etc.), la capacité de se fondre au sein d'un groupe passe par la connaissance de toute une série de réflexes, de gestes, de postures, de réponses convenues, attendues, exigées, ce qui s'accompagne le plus souvent d'une certaine hypocrisie, et de l'adhésion passive aux jugements convenus, prévisibles et arbitraires du plus grand nombre. C'est cette appartenance passive au réseau de relation qui entraîne une suite de conséquences paradoxalement imprévisibles, qui nous apparaissent avec une violence d'autant plus certaine qu'elle est généralement injuste. Inversement, l'individu qui se distingue de la sphère sociale est, dans le cas de certains personnages masculins, celui qui non seulement connaît les règles de cette mondanité, mais qui sait se les approprier d'une manière singulière, ou s'en distancer. Cette distinction révèle une force de caractère, empreinte d'une certaine arrogance qui peut très rapidement faire grincer la mécanique sociale, s'exposant à la réprimande. Dans le cas des personnages féminins, la réprimande est presque inévitable et d'une violence démesurée. Et cette force de caractère, cette capacité à assumer sa propre place et à prendre la responsabilité d'une voix propre à soi trouve son *envers* dans les antihéros hitchcockiens. Rares sont les cas exemplaires, et le plus souvent, ceux qui témoignent d'une fine compréhension de ces dynamiques sociales sont ceux qui sont à même d'en tirer profit à force de ruse : c'est un aspect qui fut maintes fois relevé, une opinion généralement admise à l'égard des films d'Hitchcock, que les personnages les plus intéressants sont souvent les « vilains », ces

personnages ambivalents que le spectateur est amené à craindre autant qu'à craindre pour eux-ci¹¹⁴.

Dans *Conditions nobles et ignobles* (1993), Cavell parle de *Confiance en soi* d'Emerson comme constituant « virtuellement » une étude sur la honte : « Notre honte moralisée nous interdit les conditions de la vie morale, nous interdit la possibilité d'être responsable de notre vie, nous interdit de réagir à notre vie au lieu de la supporter stupidement ou de la justifier en automate [...] répondre de nous-mêmes » (1993, p. 108)¹¹⁵. Ne pourrions-nous pas en dire autant de l'œuvre d'Hitchcock ? N'avons-nous pas remarqué que dans nombre de films, « la peur des yeux d'autrui [...] nous boucle dans une prison constituée par la honte » (p. 107) ? Qu'on nous montre avec quelle urgence il faudrait savoir dépasser cette honte qui nous interdit d'être responsable de nos vies ? Si l'on peut à bon droit ajouter Hitchcock à cette lignée de perfectionnistes moraux, c'est parce qu'il appelle de ses vœux la création d'une nouvelle humanité, ou l'avènement de notre humanité, qu'il exhorte chacun d'entre nous à cette tâche

¹¹⁴ Qu'est-ce que cela veut dire ? Que les « vilains » sont les personnages les plus exemplaires de cette éthique de la responsabilité hitchcockienne ? On a parlé de la responsabilité comme d'une condition de la vie éthique. C'est dire que les antihéros hitchcockiens sont comme étrangers à la vie éthique, qu'ils ne sont pas encore en mesure de se montrer à la hauteur de la condition humaine : demeurant esclaves de leur servilité, niant leur propre voix, c'est comme s'ils niaient leur propre humanité. Tandis que les « vilains » sont précisément de ceux qui participent de ce monde de manière active, bien qu'agissant dans l'ombre : non seulement sont-ils acteurs, mais ce sont eux qui, dans le plus grand secret, parviennent à distribuer les rôles. Mais cette participation est strictement négative : ils ne cessent d'instrumentaliser les individus qui les entourent, les considérant strictement comme des moyens en vue d'une fin, niant chez eux le caractère d'une responsabilité morale.

¹¹⁵ « Un texte comme « *Confiance en soi* » d'Emerson constitue virtuellement une étude sur la honte et perçoit ce que nous appelons à présent la société humaine comme une société dans laquelle la loi morale n'existe nulle part (ou presque). Sa perception se présente à lui sous la forme d'une vision des hommes comme « des punaises, du fretin », comme une « populace » ; Nietzsche parlera de « troupeau » (Emerson en parle aussi). C'est une perception violente d'un contexte de violence. Pour reprendre le mot d'Emerson, comment « nous sortons-nous » de là ? Comment devenons-nous confiants en nous-mêmes ? Le pis que nous pourrions faire serait de nous fier à nous-même tel que nous sommes — c'est là simplement être l'esclave de notre servilité : c'est ce qui fait de nous du fretin. Nous devons devenir plein d'aversion pour cette conformité, ce qui signifie effectuer une conversion qui nous en éloigne, ce qui signifie transformer notre conformité, comme si nous avions à naître (à nouveau). Comment notre conscience de nous-mêmes — qui s'exprime à présent en honte, ou disons en gêne — fait-elle de nous autre chose que des humains ? Ailleurs (dans « *Being Odd Getting Even* »), j'ai essayé de montrer qu'Emerson s'en prenait à l'interprétation philosophique de la conscience de soi dans les versions cartésiennes ainsi que kantiennes » (*Conditions nobles et ignobles*, 1993, p. 107).

difficile qui implique quelque chose de l'ordre d'une mort et d'une nouvelle naissance. Si nous ne nous manifestons pas, si nous ne devenons pas les acteurs volontaires de notre vie, on désespérera encore longtemps dans l'attente d'une communauté d'hommes et de femmes libres. Selon Rothman, les films d'Hitchcock ne poseraient pas la question kantienne « que dois-je faire ? », mais demanderaient plutôt « comment vivre ? », « quel genre de personne est-ce que j'aspire à être ? », rapprochant ces films des comédies de remariage :

« What is sought, and achieved, in comedies of remarriage is a new perspective. It is a philosophical perspective insofar as the knowledge *it makes possible* is self-knowledge, the self-awakening to its own condition, the reality that it is in the process of becoming, that it stands in need of creation » (2014, p. 5).

Ainsi, le suspense hitchcockien hériterait-il à sa manière de ces questions et de ce registre de pensée morale, nous montrant la nécessité et l'exigence d'une création de soi, laquelle implique l'acquisition d'une certaine connaissance de soi, ou la reconnaissance de notre condition humaine et la reconnaissance de l'humanité d'autrui, mais aussi une prise de conscience de ce que nous sommes individuellement, de ce que nous avons été et de ce que nous aspirons à être. Ainsi, il ne s'agit pas de s'arracher du monde des relations (c'est précisément ce désir d'une vie absolument privée qui nous détourne de la vie éthique ou nous éloigne de sa possibilité, qui retarde notre arrivée au monde — la création de soi par soi), mais d'entrer dans des rapports qui nous composent et qui nous permettent d'aller au bout de ce que nous pouvons. Pour reprendre la formule spinoziste, il nous faut parvenir à « l'art d'organiser les bonnes rencontres ». Le problème, c'est que je ne sais jamais à l'avance quels sont les rapports qui me composent ou me décomposent, quels sont les rapports qui augmentent ma puissance et ceux qui me séparent de ce que je peux — au risque d'en mourir. D'où l'ambiguïté inhérente aux couples hitchcockiens, le fait qu'on ne sait jamais si tel mariage est une bénédiction ou une malédiction, s'il est condition pour devenir ce que l'on est ou s'il n'est pas plutôt condamnation à une vie malheureuse. Il faudrait d'abord faire l'expérience de ces rapports pour en juger — mais n'est-ce pas là justement courir le risque de diminuer notre puissance d'agir, de subir les contrecoups de l'expérience au point d'être brisé par elle ? N'a-t-on pas vu que nombre de personnages rencontraient leur destin en un éclair — il n'aura fallu qu'une seconde pour qu'Henry Fonda soit victime d'une méprise qui ne cessera plus de se répéter ; idem pour Carry Grant, qu'on prend à tort pour George Kaplan (ou à l'inverse, que les autres prennent pour Roger Thornhill et ne croient pas un traître mot sortant de sa bouche de publicitaire) ; Janet Leigh n'aura pas

même passé une nuit au Bates Motel avant de rencontrer son destin... Encore que l'art d'organiser les bonnes rencontres renvoie non pas au fait d'être livré à l'expérience, mais relève plutôt d'un certain apprentissage, ou du moins d'un savoir-faire pratique qu'on pourrait rapprocher, il me semble, d'une disposition à l'improvisation. On se fait souvent une idée fausse de l'improvisation, idée selon laquelle l'improvisation ne serait qu'un laisser-aller, une réponse spontanée, qu'elle ne suppose aucun travail de préparation, ni aucun travail sur soi. Or, il faut une grande maîtrise de soi pour acquérir la souplesse, la dextérité et la disponibilité nécessaire à une improvisation exemplaire — en témoigne tant les acteurs de la scène et de l'écran que les musiciens : sans ce travail, l'improvisation est condamnée à la reproduction de clichés et de lieux communs, de « phrases » toutes faites, involontairement ou inconsciemment préparées d'avance, produisant précisément ce que l'on voulait éviter en recourant à l'improvisation. Ainsi, « l'art d'organiser les bonnes rencontres » est-elle une autre manière d'en appeler au contrôle de sa propre expérience, ce qui n'est pas la même chose que d'en déterminer à l'avance les conséquences ou les conclusions. Au contraire, ce contrôle consiste en cette attention rigoureuse, ce souci de ne pas rabattre notre expérience sur des chemins mille fois battus : comme le dit Stanley Cavell, « c'est nous vouer à accepter les indications de notre expérience, mais pas ses ordres » — encore nous faut-il tenir notre expérience comme étant digne d'intérêt (*À la recherche du bonheur*, 1993, p. 18). Aussi bien dire que cette disposition n'est rien d'autre que la condition de possibilité à l'émergence du nouveau :

« devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements, et par là renaître, se refaire une naissance, rompre avec sa naissance de chair. Fils de ses événements, et non pas de ses œuvres, car l'œuvre elle-même n'est produite que par le fils de l'événement » (Deleuze 1989, p. 175-176).

*

Il y a quelque chose de littéralement prodigieux dans ce parcours qu'effectue Roger Thornhill, quant à la transformation qui s'opère en lui sur ce trajet. Par un concours de circonstances, on le prend pour un autre, on lui assigne un nom auparavant inconnu (aussi, on le confond avec un autre *précisément* parce qu'il ne portait pas attention au fait qu'on appelait un certain « Georges Kaplan », et qu'indifférent à ce qui se passait autour de lui, il a levé la main pour demander un serveur). Non seulement on le confond avec un autre, mais on cherche

à porter atteinte à sa vie à la suite de cette identification erronée : une organisation criminelle le croit être un agent fédéral à leur poursuite ; il doit mourir pour que ce complot puisse être mené à terme. Miraculeusement, Thornhill s'en tire : image fabuleuse que de le voir au volant, frôlant la mort de peu et parvenant à fuir¹¹⁶. On l'accuse de crimes mineurs : conduite en état ébriété, vol de voiture, etc. Tentant de donner sa version des faits, il se couvre de ridicule et se voit contraint de mener sa propre enquête. Il s'inscrit au nom de Kaplan au bureau de l'hôtel, enfle son veston, qui n'est manifestement pas à la bonne taille ; il répond même à son téléphone — à l'autre bout du fil, les ravisseurs en concluent qu'il est bel et bien l'homme qu'ils recherchent. Ainsi, il s'embourbe dans l'identité d'un autre, un autre absolument fictif, une place laissée vacante. Une transformation s'amorce au moment où il endosse le nom de Kaplan, qu'il accepte de le reconnaître comme le sien. Il s'inscrit dans la fiction d'un autre pour en déterminer l'orientation et la fin. Endossant ce nom, il en prend ainsi la responsabilité, et retire à Vandamm le pouvoir de commander, de diriger : il prend part au travail d'écriture et vient rivaliser sur les privilèges de l'auteur. C'est une aventure toute prométhéenne : il vole non seulement ce nom, mais il s'arroge aussi des droits sur celui-ci (le nom de Kaplan, mais également le sien : le film se conclut sur un mariage, soit l'union de *Mr & Mrs Thornhill*) et le droit d'en déterminer le sens, prenant ainsi la responsabilité de ses actions. Ce pouvoir, il se l'approprie comme *l'acteur* de ce rôle. Pour contrer Vandamm, il lui faudra compter sur l'aide du *Professor*, autre figure de metteur en scène (c'est la CIA¹¹⁷ qui, au départ, a créé ce rôle, qui n'était qu'un nom vacant, un « decoy », dont l'ennemi s'est occupé lui-même à en affiner les traits). C'est aussi l'agent du

¹¹⁶ Hitchcock fait subir à Cary Grant quelque chose d'analogue à ce que Grant faisait subir à Bergman dans *Notorious* : que cela lui serve de leçon. Ou plutôt, il lui fait subir la même chose, être dans un véhicule alors qu'une personne en état d'ébriété est au volant, mais il est, cette fois-ci, seul à bord. Il n'a plus la distance et le contrôle sur la situation qu'il avait lorsque Bergman en assurait la conduite approximative.

¹¹⁷ Le film fait plus souvent référence au FBI qu'à la CIA, comme dans cette remarque que Vandamm (James Mason) lance à Roger Thornhill (pour ne pas dire Cary Grant) : « Has anyone told you that you overplay your various roles rather severely? [...] It seems you fellows could stand less training from the FBI and more from the Actors' Studio... ». À la suite de l'assassinat de Mr. Townsend, un fondu une portion non-négligeable d'un panneau servant davantage à montrer le reflet du Capitol), mais où l'on peut néanmoins lire « ...TELLIGENCE AGENCY ». Raison pour laquelle j'identifie le personnage de Leo G. Carroll comme un agent de la CIA. L'ambiguïté est néanmoins conservée durant tout le film, en témoigne le premier échange entre Thornhill et le *Professor* : « You're police, aren't you? Or is it FBI? » — « FBI, CIA, ONI. We're all in the same alphabet soup. » — « You can stick this in your alphabet soup. I had nothing to do with that killing. »

CIA qui éveillera Thornhill aux risques auxquels il a exposé Eve Kendall, leur agente, et lui offrira la chance de réparer ses torts en mettant en scène sa propre mort. Or, une fois sa partie de la pièce complétée, la CIA l'enferme dans une chambre d'hôpital : on lui a fait croire que Eve serait affranchie de toutes ces énigmes politiques, mais elle est abandonnée à son propre sort. C'est à ce moment que l'improvisation entre en jeu : Thornhill ne rivalise plus seulement avec Vandamm, mais aussi avec la CIA. Le pouvoir de composition, il se l'approprie en tant qu'acteur, et c'est comme acteur qu'il tourne le dos aux metteurs en scène que sont Vandamm et le représentant de la CIA.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. [1978] 2003. *Dialectique négative*. Traduit par le groupe de traduction du Collège de Philosophie : Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson. Coll. « Rivages poches/Petite Bibliothèque ». Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Agamben, Giorgio. 2014. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Coll. « Rivages poches/Petite Bibliothèque ». Paris : Éditions Payot et Rivages.
- [2009] 2012. *Nudités*. Coll. « Rivages poches/Petite Bibliothèque ». Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Arendt, Hannah. [1962] 2006. *Condition de l'homme moderne*. Traduit par Georges Fradier. Coll. « Agora ». Paris : Pocket.
- Assayas, Olivier et Antoine de Baecque, avec la collaboration de Gabrielle Lucantonio. 2001. *La politique des auteurs : les textes*. Coll. « Petite bibliothèques des Cahiers du cinéma » Paris : Les Cahiers du cinéma.
- Belton, John. 2003. "Can Hitchcock Be Saved from Hitchcock Studies". *Cineaste—America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, vol. 28, n. 4 (automne), p. 16–21.
- Bellour, Raymond. 1979. *L'analyse du film*. Coll. « Ça cinéma ». Paris : Éditions Albatros.
- Bouilly, Fabien. 2007. « Condamné en tant qu'homme : les procès hitchcockiens ». *Esprit*, n. 8 (août/septembre), p. 191-207.
- Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Cavell, Stanley. 2011. *Philosophie des salles obscures : lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*. Traduit par Nathalie Ferron, Mathias Girel et Élise Domenach. Coll. « Bibliothèque des savoirs ». Paris : Flammarion.
- 2010. *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Textes rassemblés par Élise Domenach et traduits par Élise Domenach et Christian Fournier. 2e édition. Coll. « Le temps d'une question ». Paris : Bayard.
- 2009. *Dire et vouloir dire*. Traduit par Sandra Laugier et Christian Fournier. Coll. « Passages ». Paris : Éditions du Cerf.

- 2007. *Sens de Walden*. Traduit par Bernard Rival & Omar Berrada. Courbevoie : Théâtre typographique.
- 1999. *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Traduit par Christian Fournier. Coll. : « Extrême contemporain ». Paris: Belin.
- 1996. *Contesting tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1981. *Pursuits of Happiness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chabrol, Claude et Eric Rohmer. [1957] 1986. *Hitchcock*. Paris : Ramsay.
- Deleuze, Gilles. [1990] 2003. *Pourparlers*. Coll. : « Reprise ». Paris : Les Éditions de Minuit.
- 1983. *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit.
- [1969] 1989. *Logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris : Les Éditions de Minuit.
- [1962] 1983. *Nietzsche et la philosophie*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 2014. *L'écriture et la différence*. Coll. « Points essais ». Paris : Éditions du Seuil.
- Descartes, René. 2011. *Méditations métaphysiques : objections et réponses, suivies de quatre Lettres*. Présenté par Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade. Coll. « GF Philosophie ». Paris : Flammarion.
- Deutelbaum, Marshall et Leland A Poague (dir.). 1986. *A Hitchcock Reader*. Ames: Iowa State University Press.
- Durafour, Jean-Michel. 2007. *Hawks: cinéaste du retrait*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Franck, Didier. [1998] 2009. *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses universitaires de France.
- Garat, Anne-Marie. 2000. « L'obscurité du sujet ». *Trafic*, n. 36 (hiver), p. 49-62.
- Godard, Jean-Luc. 1991. *Godard par Godard : des années Mao aux années 80*. p. 175-182. Présenté par Alain Bergala. Coll. « Champs, contre-champs ». Paris : Flammarion.
- 1989. *Godard par Godard : les années Cahiers, 1950 à 1959*. Présenté par Alain Bergala. Coll. « Champs, contre-champs ». Paris : Flammarion.
- Hammer, Espen. 2002. *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Coll. « Key Contemporary Thinkers ». Cambridge : Polity.

- Honneth, Axel. [2000] 2013. *La lutte pour la reconnaissance*. Traduit par Pierre Rusch. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- Jourdan, Marlène. 2008. « Introduction générale ». Dans Marlène Jourdan (dir.), *Textes clés de psychologie morale : Autonomie, responsabilité et rationalité pratique*, p. 8-35. Coll. « Textes clés ». Paris : Vrin.
- Kant, Emmanuel. [1997] 2006. *Critique de la raison pure*. Traduit, présenté et annoté par Alain Renaut. Coll. « GF Philosophie ». Paris : Flammarion.
- Modleski, Tania. 2002. *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*. Traduit par Noël Burch. Coll. « Champs visuels ». Paris : L'Harmattan.
- Mulhall, Stephen. [2001] 2008. *On film*. 2e édition. New York: Routledge.
- Narboni, Jean. 1980. « Visages d'Hitchcock ». *Hors-série : Hitchcock*. Paris : Éditions de l'Étoile, p. 31-37
- Nietzsche, Friedrich. 2006. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit par Geneviève Blanquis, Coll. « GF Philosophie ». Paris : Flammarion.
- 2000. *Par-delà bien et mal*. Traduit et présenté par Patrick Wotling, Coll. « GF Philosophie », Paris : Flammarion.
- [1996] 2010. *Généalogie de la morale*. Traduit par Éric Blondel, Coll. « GF Philosophie », Paris : Flammarion.
- 1992. *Ecce homo/Nietzsche contre Wagner*. Traduit et présenté par Éric Blondel. Coll. « GF Flammarion », Paris : Flammarion.
- [1990] 2004. « Schopenhauer éducateur ». *Considérations inactuelles III et IV*. p. 17-96. Traduit par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard.
- Pommerance, Murray. 2013. *Alfred Hitchcock's America*, Coll. « America through the lens ». Cambridge: Polity.
- Rothman, William. 2014. *Must We Kill the Thing We Love? : Emersonian Perfectionism and the Films of Alfred Hitchcock*. New York: Columbia University Press.
- [1988] 2004. *The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. 2e édition. Cambridge: Cambridge University Press.
- [1982] 2012. *Hitchcock: The Murderous Gaze*. 2e édition. Coll. "Sunny Press". Albany: State University of New York Press.
- Salecl, Renata. 2010. « Le vrai coupable ». Dans Žižek, Slavoj (dir.). *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. p. 201-212. Coll. « L'âge d'or ». Nantes : Capricci.

- Spoto, Donald. [1983] 1999. *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Centennial edition. Boston: Da Capo Press.
- Toles, George. 2011. « Occasions of Sin: The Forgotten Cigarette Lighter and Other Moral Accidents in Hitchcock ». Dans Leitch, Thomas et Leland Poague (dir.). *A Companion to Alfred Hitchcock*. p. 529–552. Chichester: Wiley-Blackwell.
- 2001. « Part II: Three faces of Hitchcock ». *A House Made of Light: Essays on the Art of film*, p. 137–230. Detroit: Wayne State University Press.
- Truffaut, François. [1993] 2000. *Hitchcock/Truffaut*. Édition définitive. Paris : Gallimard.
- 1985 [1983]. *Hitchcock/Truffaut: the definitive study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*. Édition révisée. New York: Simon and Schuster.
- Van Eynde, Laurent. 2011. *Vertige de l'image : L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock*. Coll. « Lignes d'art ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Wotling, Patrick. [1995] 2009. *Nietzsche et le problème de la civilisation*. Paris : Presses universitaires de France.
- 2008. *La philosophie de l'esprit libre : Introduction à Nietzsche*. Coll. « Champs essais ». Paris : Flammarion.
- Wood, Robin. 2009. « Hitchcock and Fascism ». Dans Allen, Richard et Sidney Gottlieb (dir.). *The Hitchcock Annual Anthology: Selected Essays from Volumes 10–15*, p. 25–63. New York: Columbia University Press.
- [1989] 2002. *Hitchcock's Films Revisited*. Édition révisée. New York : Columbia University Press.
- Žižek, Slavoj. 2010. « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock ». Coll. « L'âge d'or ». Nantes : Capricci.
- 2010. « Why Hitchcock is still our contemporary? ». *Alternative Politics*, Vol. 2, No. 2 (octobre), p. 94–105.
- 2002. « L'écharde dans ton œil ». *Trafic*, n. 41 (mars), p. 79-91.
- Les Nouveaux chemins de la connaissance*. 2016. En ligne. Présenté par Adèle Van Reeth. 15 décembre. Paris : France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/sommes-nous-tous-fous-44-quest-ce-la-psychose>. Consulté le 27 août 2017.

LISTE DES FILMS D'HITCHCOCK CITÉS

Easy Virtue (1928)
The Manxman (1929)
Blackmail (1929)
Murder! (1930)
The Man Who Knew Too Much (1934)
The 39 steps (1935)
Sabotage (1936)
Secret Agent (1936)
Lady Vanishes (1938)
Rebecca (1940)
Foreign Correspondant (1940)
Suspicion (1941)
Saboteur (1942)
Shadow of a Doubt (1943)
Lifeboat (1944)
Spellbound (1945)
Notorious (1946)
Paradine Case (1947)
Rope (1948)
Under Capricorn (1949)
Stage Fright (1950)
Strangers on a train (1951)
I Confess (1953)
Rear Window (1954)
Dial M for Murder (1954)
Trouble with Harry (1955)
The Wrong Man (1957)
Vertigo (1958)
North by Northwest (1959)
Psycho (1960)
The Birds (1963)
Marnie (1964)